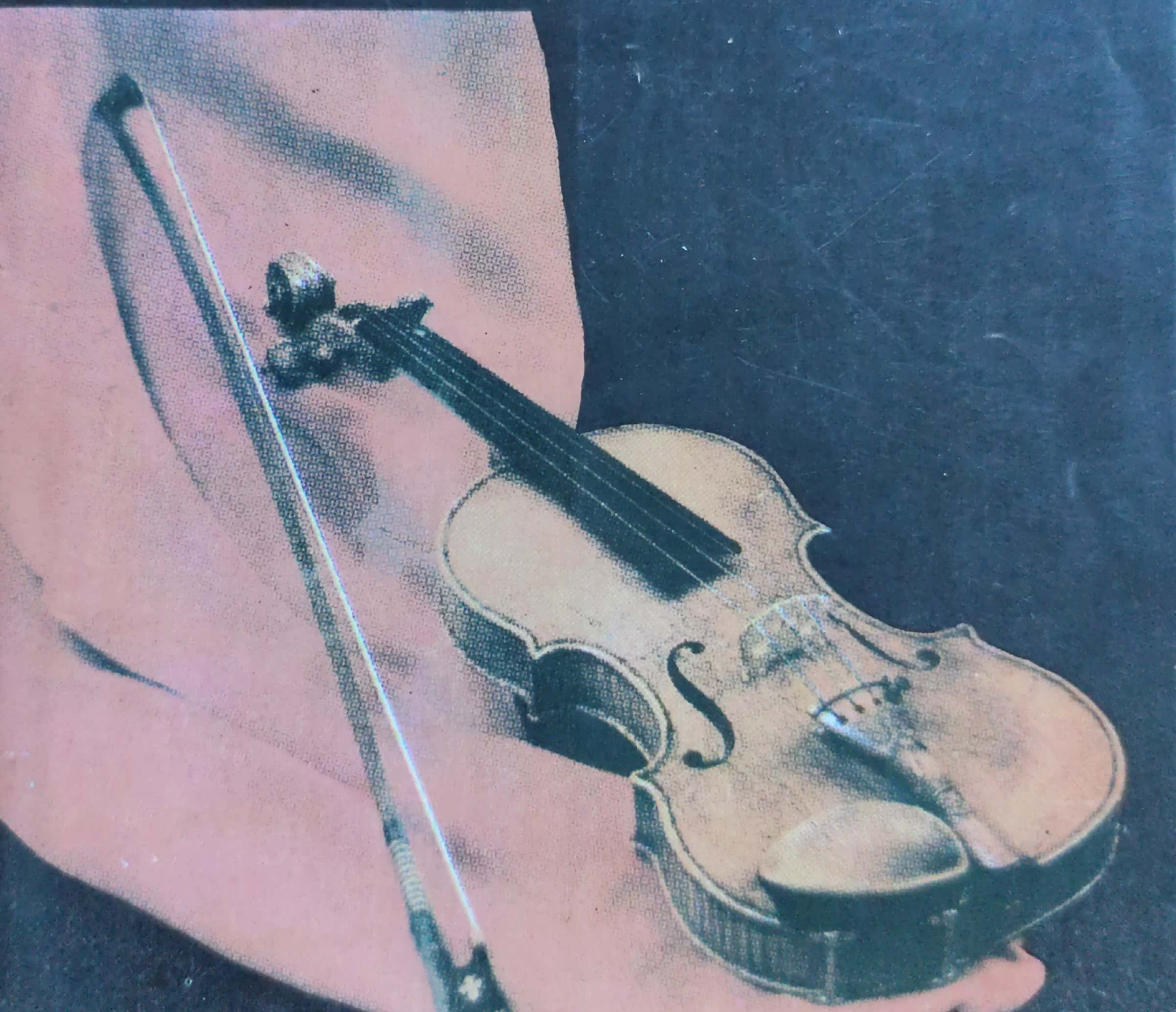
ION SÂRBU

Vioara și maeștrii ei

de la origini pînă azi



EDITURA PORTO-FRANCO

Lucrarea *„Vioara şi maeştrii ei — de la origini pînă azi"* de dr. Ion Sârbu, rod al unei vechi pasiuni și îndelungate documentări a autorului, se impune prin caracterul și complexitatea ei, fiind prima încercare de asemenea proporții și întindere în abordarea unui domeniu atît de rafinat al spiritului uman și atît de strîns conexat cu structura muzicală a poporului nostru. Ea are un caracter exhaustiv, atît din punct de vedere istoric — de la geneza viorii, nașterea muzicii pentru vioară și profilarea idiomului muzical violonistic și de la primii violoniști pînă la cei de azi, cît și din punct de vedere al spațiului geografic — respectiv din Italia pînă în Extremul Orient, sintetizînd într-o viziune originală surse bibliografice dintr-o vastă literatură a istoriei universale a viorii.

Prin biografiile unui număr însemnat de violoniști din trecut și de azi, prin analiza unor cariere violonistice, inclusiv a unor probleme ale procesului formativ, ale repertoriului în evoluția sa, precum și ale psihologiei violonistului concertist, lucrarea poate interesa un cerc larg de pedagogi ai viorii, melomani și, desigur, tineretul nostru atras în prezent mai mult ca oricînd spre muzica mare și spre arta viorii.

Un capitol important se referă la istoria artei viorii în țara noastră — geneza, prima generație de violoniști români, impactul lui George Enescu în dezvoltarea școlii și artei viorii în România, generația mijlocie și generația tînără, integrînd astfel această latură a spiritului și creativității românești într-o viziune de ansamblu, universală.

ION SÂRBU

Vioara și maeștrii ei

de la origini pînă azi

EDITURA PORTO-FRANCO
GALAȚI, 1994

Acelui talentat tineret român care aspiră
la stăpînirea acestui miraculos instrument
sonor, pînă la consacrare într-o carieră
violonistică internațională.

Cuvînt înainte

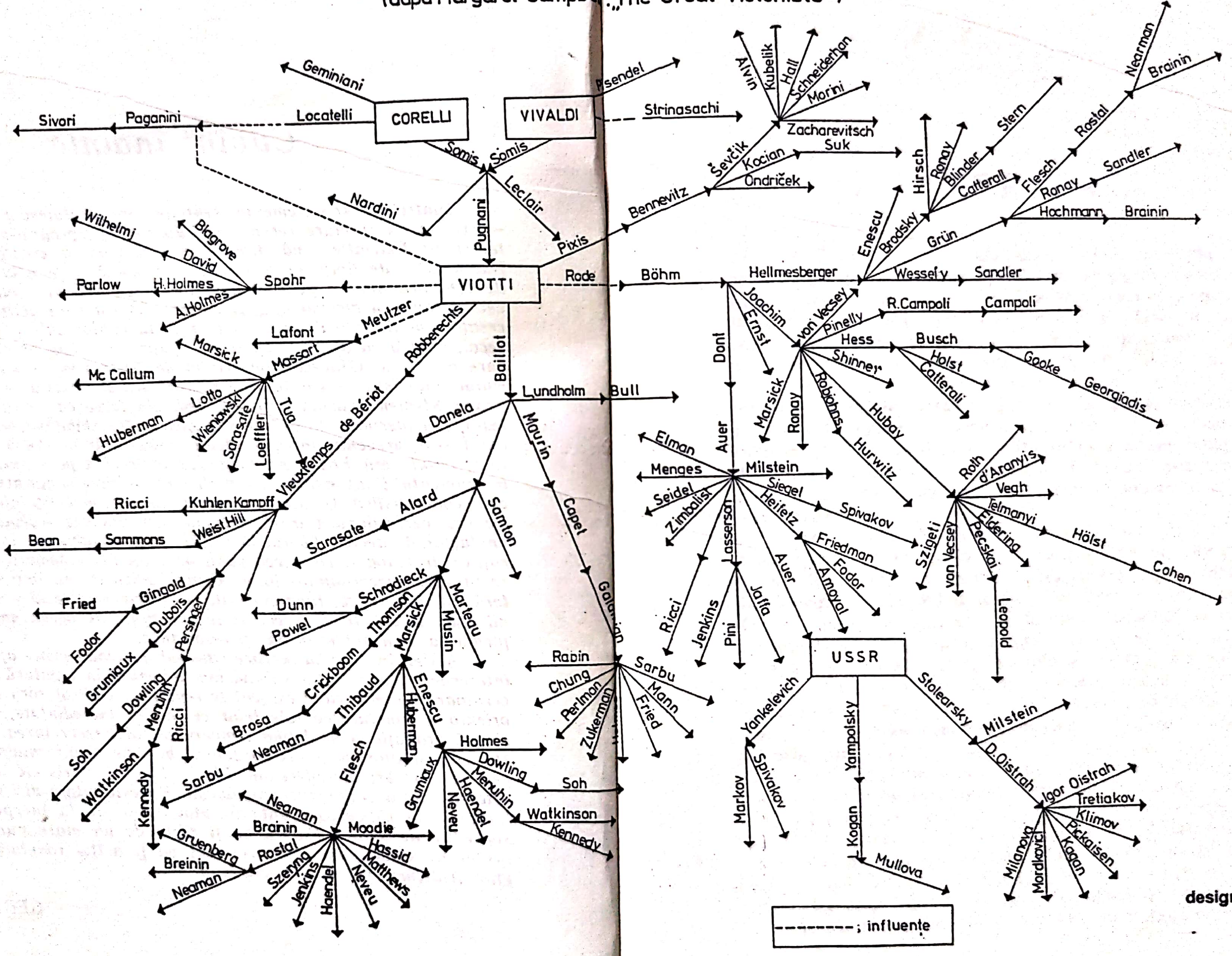
Dintre cele trei elemente esențiale care alcătuiesc entitatea muzicală — creație, interpretare, receptare — doar creația propriu-zisă are un caracter stabil. Celelalte două, deși își revendică un rol creator, rămîn supuse fluctuațiilor de timp, gust, mentalitate, modă, școală etc. Această stare de echilibru labil a generat absurde căderi ale unor lucrări care, după zeci de ani, au devenit ceea ce erau — capodopere. Astfel, neînțelegerea creației lui Bach a determinat uitarea lucrărilor sale vreme de peste un secol, pentru ca apoi ele să devină supreme culmi de gîndire și organizare muzicală. Căderea Concertului de Beethoven — o culme a repertoriului violonistic — s-a datorat interpretării plictisite a violonistului vienez Franz Klement, căruia îi fusese dedicată lucrarea pe care el nu a înțeles-o, considerînd-o lipsită de succesele sale exhibiționiste. De fapt, publicul fusese prevenit, întrucît afișul concertului în premieră menționa că la sfîrșitul serii Franz Klement „va improviza pe o singură coardă, cu instrumentul ținut invers". Exemple sînt multiple și variate, penibile pentru arta concertistică. O oarecare stabilitate în concepția interpretării se datorează perfecționării înregistrărilor. Cît privește receptarea, ea rămîne un factor de decizie liberă, fără nici o responsabilitate în formarea judecăților de valoare. De aceea publicul aplaudă în general orice manifestare fără un discernămînt logic. Critica muzicală nu folosește riguros criterii estetice logice, fundamentate, pierzînd caracterul educativ al misiunii sale. Lucrările de specialitate constituie de aceea un sprijin real în formarea unui public avizat și respectuos.

Astfel, în această lucrare cititorul meloman poate afla multe lucruri interesante, ca evoluția stilului instrumental, în legătură cu marile epoci creatoare ale muzicii și exigențele repertoriale. Profesorii de vioară se pot orienta în conducerea talentelor ce le sînt încredințate, aplicînd o judicioasă gradație și modelînd temperamental interpretarea. Autorul are un stil convingător și o extraordinară bogăție a informației, dobîndită în cele mai celebre biblioteci din S.U.A., Londra, Paris etc. Un mare capitol este consacrat violonisticii românești. Nu este uitată nici o contribuție valoroasă la ridicarea învățămîntului viorii, de la începuturi și pînă la succesele de astăzi. Cartea va fi citită de un mare număr de amatori, profesori, studenți și elevi. Autorul va fi astfel răsplătit pentru munca imensă depusă pentru realizarea ei.

GEORGE MANOLIU

ARBORELE GENEALOGIC
AL RELATIEI MAESTRU-DISCIPOL DE LA CORELLI PÎNĂ AZI

(după Margaret Campbell: „The Great Violonists")


CORELLI
VIVALDI
Geminiani
Locatelli
Paganini
Sivori
Psendel
Strinasachi
Somis
Somis
Nardini
Leclair
Pugnani
Pixis
VIOTTI
Spohr
Wilhelmi
Blagrove
David
Parlow
H.Holmes
A.Holmes
Meutzer
Lafont
Massart
Marsick
Mc Callum
Lotto
Huberman
Wieniawski
Sarasate
Loeffler
Tua
Robberechts
de Bériot
Vieuxtemps
Ricci
Kuhlen Kampff
Bean
Sammons
Weist Hill
Fried
Gingold
Fodor
Dubois
Persinger
Grumiaux
Dowling
Menuhin
Ricci
Soh
Watkinson
Kennedy
Baillot
Lundholm
Bull
Danela
Maurin
Alard
Sarasate
Samton
Capel
Galamian
Dunn
Schradieck
Powel
Thomson
Marsick
Marteau
Musin
Crickboom
Brosa
Thibaud
Neaman
Sarbu
Flesch
Enescu
Huberman
Holmes
Grumiaux
Dowling
Menuhin
Soh
Neveu
Haendel
Watkinson
Kennedy
Neaman
Brainin
Moodie
Gruenberg
Rostal
Hassid
Breinin
Szeryng
Matthews
Neaman
Jenkins
Haendel
Neveu
Rabin
Chung
Perlman
Zukerman
Sarbu
Mann
Fried
Rode
Böhm
Bennevitz
Ševčik
Kocian
Ondriček
Alvin
Kubelik
Hall
Schneiderhan
Morini
Zacharevitsch
Suk
Hellmesberger
Enescu
Hirsch
Brodsky
Ronay
Blinder
Stern
Catterall
Flesch
Rostal
Nearman
Brainin
Grün
Ronay
Sandler
Hochmann
Brainin
Wessely
Sandler
Joachim
Ernst
von Vecsey
Pinelly
R.Campoli
Campoli
Hess
Busch
Shinner
Holst
Catterali
Gooke
Georgiadis
Dont
Marsick
Ronay
Robbins
Hubay
Hurwitz
Roth
d'Aranyis
Vegh
Telmanyi
Eldering
Pecskai
Hölst
Cohen
Szigeti
von Vecsey
Leopold
Auer
Elman
Menges
Milstein
Seidel
Siegel
Zimbalist
Heifetz
Spivakov
Friedman
Fodor
Amoyal
Auer
Lasserson
Ricci
Jenkins
Pini
Jaffa
USSR
Yankelevich
Markov
Spivakov
Yampolsky
Kogan
Mullova
Stolearsky
Milstein
D.Oistrah
Igor Oistrah
Tretiakov
Klimov
Pickaisen
Kogan
Mordkovici
Milanova
--------; influente

designer: Katy Răspopa

PREFAŢĂ

Eseul de faţă este rodul unei pasiuni de-o viaţă — vioara şi tot ce se leagă de ea. Cu regret, mărturisesc că vioara nu a reprezentat, totuşi, profesia mea. Dacă nu aş fi studiat vioara şi muzica în fosta Şcoală normală care a existat la noi înainte de război, nu aş fi parcurs toate cele şapte volume ale Metodei de vioară de Klenk şi nu aş fi susţinut mici recitaluri în cantina şcolii sau în săli publice din Tîrgovişte, încercarea mea ar fi putut fi apreciată ca temerară, bazată pe pura bunăvoinţă a unui amator visător. Dar şi în acest caz trebuie luate în consideraţie diferite grade şi forme de „amatorism“, în sensul pozitiv al cuvîntului, precum şi pasiunea arzătoare ca element integrativ al acestei a doua naturi a individului uman. Acest „hobby“ este cunoscut la mulţi oameni de cultură, şi nu numai de formaţie umanistă, ci şi la ingineri, medici, fizicieni etc.

Apoi trebuie să subliniez şansa pe care am avut-o de a prinde ultimul tren şi de a-mi asigura în cadrul Facultăţii de Filosofie şi Litere a Universităţii din Bucureşti, sub îndrumarea unor mari maeştri ai filosofiei şi culturii, ca Mihai Ralea, Ion Petrovici, Mircea Florian, Dimitrie Gusti, Tudor Vianu şi alţii, o formaţie filosofică şi psiho-pedagogică cu însemnate înclinaţii spre estetică, artă şi istoria culturii. Fără a putea face din vioară şi muzică o profesie, în fapt ele au precedat orice alt ideal pe cărările întortochiate ale vieţii. Vioara a fost totdeauna o oază de evadare şi recreaţie, care mi-a dat posibilitatea reconfortantă de a aplica pentru mine principiul lui George Enescu : „a te recrea de o muncă prin altă muncă !“

Şi această pasiune a mea se proiecta din copilărie. Nu ştiu cum, într-un sat izolat între dealurile subcarpatice ale Dîmboviţei, un copil a aflat despre faima lui Enescu, violonistul, deşi atunci nu existau în sat decît unul sau două aparate de radio cu acumulatori. Însă ceea ce m-a determinat să implor părinţii să mă lase să-mi încerc norocul şi să mă prezint la examenul de admitere la Şcoala normală a fost vioara adevărată a unui normalist care înnebunea satul cu doinele şi horile şi chiar cu un *Menuet* de Mozart, o *Gavotă* de Gossec sau Balada de Ciprian Porumbescu.

Aşa s-a făcut că, după ce am ieşit la pensie, vioara şi cercetarea istoriei cîntatului la vioară au devenit un fel de profesie liberă, un mod reconfortant de trăire spirituală. Ieşind la pensie am avut şansa de a călători şi de a cunoaşte unele aspecte ale vieţii muzicale din Occident, mai ales din centrele mari ca New York, Philadelphia, Londra, Viena, Paris, dar şi din localităţi mai mici. M-a impresionat, pe lîngă viaţa de concert bogată şi diversificată, numărul mare de cărţi despre arta viorii şi violoniştii din trecut şi de azi, aflate în librării şi biblioteci muzicale. Desigur, doream să avem şi la noi astfel de lucrări valoroase şi utile în informarea şi în formaţia muzicală a tineretului nostru. În general vorbind, bogăţia talentului muzical nativ românesc ne dă dreptul la o viaţă muzicală activă, diversificată şi de calitate superioară. Aşa s-a născut ideea de a scrie o lucrare de o întindere mai mare, referitoare la obiectul pasiunii mele de o viaţă — vioara şi maeştrii ei, de la origini pînă azi.

Şi astfel m-am aşezat la lucru. Pentru că niciodată nu am privit vizitele mele în străinătate ca motiv de extaz faţă de realizările obiective ale unor civilizaţii superioare sau de bucurie faţă de efectele „societăţii de consum". Mi-am procurat din librării mai multe lucrări fundamentale, am consultat lucrări de referinţă şi documente aflate în Biblioteca Academiei de Muzică Juilliard din New York, Biblioteca Centrală de Muzică din Londra, Biblioteca Naţională din Paris etc. Revista de vioară „Strad", care apare la Londra, mi-a fost de mare ajutor în actualizarea fişelor biografice ale unui însemnat număr de violonişti şi în procurarea materialului fotografic. Trebuie să menţionez în mod special cîteva lucrări capitale cu efect salutar în definirea orizontului cercetării mele ca : *The Great Violinists* de Margaret Campbell, *Great Mesters of the Violin* de Boris Schwartz, *Great Violinists in Performance* de Henry Roth, *The Way, They Play* de Samuel Applebaum, Sanda Applebaum şi Henry Roth, ultima fiind bazată pe interviuri directe cu numeroşi violonişti, publicată pînă în prezent în 14 volume.

De asemenea discuţiile, observaţiile şi sugestiile pe care le-am primit de la cunoscutul enescolog român, profesorul George Manoliu, şi de la muzicologul dr. Edgar Elian mi-au fost de un real folos şi pentru aceasta le aduc aici sincere mulţumiri. Aduc de asemenea, mulţumiri impresariatelor care m-au ajutat să-mi îmbogăţesc datele biografice şi profesionale despre mulţi violonişti de astăzi, cum au fost cele din Anglia, Franţa, Italia, Polonia, Bulgaria şi altele. Menţionez şi sprijinul generos al fiului meu, violonistul Eugen Sârbu, fără de care nu aş fi putut să întreprind călătoriile şi deplasările necesare studiului şi documentării, să particip la mai multe concerte şi să cunosc personal mulţi violonişti dintre cei mai vîrstnici sau mai tineri pe care i-am inclus în această monografie a viorii.

În acelaşi timp, am avut şansa de a cunoaşte mai mulţi dintre marii violonişti de astăzi, dar şi dintre cei mai tineri, de a-i asculta în concert, de a discuta şi a schimba cu ei idei despre interpretarea violonistică. Pe violoniştii care pot să zguduie fiinţa şi inimile oamenilor într-o sală de concert, eu i-am considerat totdeauna supraoameni ! Dar ei sînt oameni reali : prietenoşi, vorbăreţi, spirituali, mă rog, nu străini de tot ce este omenesc şi natural. Treptat, am descifrat psihologia solistului pe scena de concert, magnetismul personalităţii lui, generat de stăpînirea tehnicii şi trăirea operei muzicale, de uşurinţa cu care atacă pasajele cele mai dificile şi de modul în care îşi pune în valoare înfăţişarea fizică prin gesturi echilibrate, prin susţinerea viorii şi linia arcuşului, şi prin tot ceea ce numim charisma personală.

Lucrarea se pretinde a fi exhaustivă, atît din punct de vedere istoric — de la geneza viorii şi primii violonişti pînă la cei de azi — cît şi din punct de vedere geografic, din Italia pînă în Orientul Îndepărtat. Şi totuşi nu pot spune că, în condiţiile unei adevărate explozii a violonisticii contemporane, am înregistrat chiar pe toţi acei violonişti, mai ales tineri, care, mînaţi de talent şi ambiţie, încearcă să pătrundă pe scena de concert internaţională pentru a intra astfel în cercul violoniştilor care merită a fi integraţi într-o amplă monografie a viorii.

În ce priveşte pe George Enescu, cel mai mare violonist român şi unul din celebrii violonişti ai lumii, l-am încadrat în capitolul despre marii violonişti de la sfîrşitul secolului al 19-lea şi din prima jumătate a secolului nostru. Această opţiune mi s-a părut logică atît din punct de vedere istoric cît şi axiologic, Enescu rămînînd mereu maestrul român al viorii şi creatorul de muzică intrat în universalitate.

Acest eseu, scris cu pasiune, conţine informaţii privind strădaniile slujitorilor devotaţi ai viorii, inclusiv poticnirile şi frînele pe care au trebuit să le învingă, succesele răsunătoare dar şi eşecurile şi, în plus, întîmplări din viaţa personală, erori cu implicaţii asupra vieţii şi carierei care, toate, nu pot să nu constituie surse de învăţăminte pentru tinerii care au şansa de a li se pune în mînă la vîrsta de 5-6 ani o vioriţă şi de a porni pe drumul anevoios şi incert al unei cariere atît de nobile.

Construirea unei cariere violonistice nu se realizează de la sine. Aici competiţia ia forme diversificate şi originale. Talentul obiectiv, abilitatea pentru instrument nu conduc automat la promovarea unei cariere violonistice recunoscute. Acestea sînt doar un potenţial valoros şi atît. Pentru transformarea acestui potenţial în realitate este nevoie de muncă, organizare, atenţie şi perspicacitate în menţinerea sub control a factorilor de care depind dimensiunile şi ritmul unei cariere, în concordanţă cu factorii obiectivi — talent, voinţă, repertoriu, fizionomia personalităţii. Desigur, pasiunea incandescentă rămîne fermentul care împinge mereu înainte o carieră violonistică. Realizările de faimă internaţională în acest domeniu au apărut sub imboldul pasiunii, în cadrul căreia naşte fenomenul de minimalizare psihică a efortului, munca pare mai uşoară deşi rămîne la fel de grea, iar timpul parcă se comprimă în plan subiectiv, deşi la modul fizic rămîne identic cu sine.

Lucrarea de faţă se adresează în primul rînd tinerilor care aspiră la aureola înaltului titlu de violonist, aducîndu-le prin faptele de viaţă şi creaţie ale atitor maeştri ai viorii un plus de informaţie şi prilej de conştientizare continuă a procesului formării lor ca violonişti. Dar ea se adresează în acelaşi timp tuturor acelora care sînt interesaţi în acest domeniu special al creativităţii umane. Căci implicaţiile muzicii în spiritualitatea şi fizionomia estetico-morală şi psiho-intelectuală a unui popor sînt foarte largi. Cu atît mai mult este valabil acest adevăr pentru societatea noastră actuală aflată pe drumul integrării în spiritualitatea şi cultura europeană, în cadrul căreia muzica şi arta viorii au un avans bine cunoscut. Cineva considera muzica un fel de „matematică a sunetelor", cu valenţe largi de ordin formativ. Într-adevăr, muzica nu este un divertisment oarecare. Ea are un rol activ în dezvoltarea psiho-intelectuală a omului, a gîndirii logice, a memoriei, atenţiei distributive, afectivităţii, imaginaţiei, creativităţii şi, în general, a personalităţii umane. Sînt semnificative cuvintele lui Grosse care spunea că „muzica este arta prin excelenţă a ordinei, a măsurii, a proporţiei, a echilibrului, a simetriei, a clarităţii şi armoniei". Dar cine nu este interesat îm muzică ? Căci, aşa cum spunea insuşi Friedrich Nietzsche : „fără muzică, viaţa ar fi fost o eroare !"

În final, dar nu în ultimul rînd, ţin să aduc în mod special mulţumiri pentru amabilitatea privind acordarea permisiunii de a cita din lucrări importante în domeniul istoriei viorii pe care am primit-o de la doamna Patricia Schwartz din New York pentru lucrarea regretatului ei soţ, Boris Schwartz, cu titlul „Great Masters of the violin" şi de la autoarea britanică, doamna Margaret Campbell, pentru lucrarea sa, „The Great Violinists". Deasemenea aduc mulţumiri personalului Bibliotecii Centrale de Muzică (Central Music Librairy) din Londra, pentru sprijinul privind consultarea unor documente şi lucrări extrem de valoroase aflate în patrimoniul acestei instituţii specializate şi computerizate de istorie a muzicii şi a artei viorii, precum şi colectivului de redacţie al revistei „Strad", specializată în domeniul viorii ca instrument şi ca artă, a cărei colecţie bogată de peste 100 de ani (1890-1992) mi-a oferit importante surse de informare atît pentru trecut cît şi pentru prezent. Aceleaşi mulţumiri aduc personalului Secţiei de Muzică a Bibliotecii Naţionale din Bucureşti, unde am găsit o serie de lucrări importante privind istoria muzicii şi a artei viorii în ţara noastră.

12 martie 1993 AUTORUL

CUPRINS

GEORGE MANOLIU — *CUVÎNT ÎNAINTE* 9
PREFAȚA AUTORULUI 11

CAPITOLUL I — VIOARA ȘI IMPACTUL EI ASUPRA MUZICII 29
- 1. Geneza viorii ;
- 2. Impactul viorii în dezvoltarea muzicii omului. Idiomul muzical violonistic.

CAPITOLUL II — PRIMII VIOLONIȘTI ȘI NAȘTEREA MUZICII PENTRU VIOARĂ (SECOLELE XVI—XVII) 41

Introducere
- A. BAROCUL ITALIAN TIMPURIU ÎN TEHNICA ȘI ARTA VIORII 42
  Andrea Gabrielli, Giovanni Gabrielli, Girolamo Frescobaldi, Claudio Merulo, Claudio Monteverdi, Salomone Rossi, Paolo Quagliati, Tarquinio Meruua, Biagio Marini, Luca Marenzio, Carlo Farina, Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali, Tommaso Antonio Vitali, Giuseppe Torelli, Giovanni Battista Bassani.
- B. VIOARA ȘI VIOLONIȘTII PRECLASICI ÎN FRANȚA . . . 44
  Vioara la Curtea Franței : Jean Baptiste Lully, Jean Baptiste Sénaillé, Jean Féry Rébel, Francois Rébel, Baptiste Anet, François Francoeur, Jean Philippe Rameau
- C. VIOARA ȘI PRIMII VIOLONIȘTI ÎN ANGLIA 46
  Muzica engleză în timpul lui Shakespeare ; John Dowland, William Brade, Thomas Baltzar, John Banister, Henry Purcell, Nicola Matteis ;
- D. PRECLASICISMUL ÎN ARTA VIORII ÎN AUSTRIA, GERMANIA ȘI BOEMIA 48
  Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Jakob Walther, Nikolaus Adam Strungk, Johann Fischer, Nikolaus Bruhns ;

CAPITOLUL III — TRANZIȚIA DE LA BAROC LA CLASICISM ÎN ARTA VIORII (SECOLELE XVII-XVIII) 50

Introducere

A. ITALIA — LEAGANUL CLASICISMULUI ÎN ARTA VIORII 50

1. Mari violoniști-compozitori ai barocului și clasicismului italian

Corelli — părintele artei viorii, Antonio Vivaldi, Francesco Geminiani, Francesco Maria Veracini, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli, Gaetano Pugnani, Pietro Nardini, Giovanni Battista Viotti ;

2. Alți violoniști italieni remarcabili în secolul XVIII

Evaristo Felice Dall'Abaco, Tommaso Albinoni, Bartolomeo Geronimo Laurenti, Giovanni Battista Somis, Felice de Giardini, Antonio Lolli, Gaetano Brunetti, Bartolomeo Campagnoli, Eligio Celestini, Giovanni Jarnovic-Giornovicchi, Niccolo Mestrino, Alessandro Rolla, Regina Strinasachi, Carlo Giuseppe Toeschi, Antonio Bartolomeo Bruni.

B. ARTA VIORII ÎN GERMANIA ȘI AUSTRIA SECOLULUI AL XVIII-LEA 72

Introducere

1. Bach și vioara timpului său : Johann Sebastian Bach, Johann Georg Pisendel, Franz (Frantisek) Benda, Johann Joachim Quantz, Johann Gottlieb Graun, Karl Heinrich Graun.

2. Familia Mozart și vioara : Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart.

3. Școala din Mannhein : Johann Wenzel Anton Stamitz, Karl Stamitz, Anton Stamitz, Christian Cannabich, Friedrich Wilhelm Pixis ;

4. Alți violoniști germani și austrieci remarcabili în secolul al XVIII-lea : Karl Ditters von Dittersdorf, Franz Beck, Johann Friedrich Eck, Franz Eck, Joseph Fodor, François Lamotte, Federigo Fiorillo, Franz Christoph Neubauer, Wenzel Krumpholtz, Johann Baptist Wanhal ;

C. ȘCOALA FRANCEZĂ DE VIOARĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA 81

Introducere

Jean Marie Leclair ; Pierre Gaviniès ;

Alți violoniști francezi remarcabili în secolul al XVIII-lea : Jean Pierre Guignon, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Louis-Gabriel Guillemain, L'Abbé le fils, Joseph Boulogne de Saint-Georges, André-Noel Pagin, Pierre La Houssaye, Simon Le Duc, François Hippolyte Barthélemon, Paul Alday, Jean Baptiste Cartier, Michael Woldemar, Paisible.

D. ARTA VIORII ÎN ANGLIA ȘI IRLANDA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA 88

Introducere :

Mathew Dubourg, John Clegg, Neil Gow, Robert Mackintosh, Henry Needler.

CAPITOLUL IV — ROMANTISMUL ŞI VIRTUOZITATEA ÎN ARTA VIORII ÎN SECOLUL AL XIX-lea . . . 92
Introducere
A. NICOLO PAGANINI — VIRTUOZUL ROMANTIC 93
B. ŞCOALA FRANCEZA ŞI BELGIANA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA 111
Introducere;
Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer; Pierre Baillot; François Habeneck; Charles Lafont; Charles Jean Baptiste Dancla; Delphin Alard; Prosper Philippe Cathérine Sainton; E. Lalo;
Şcoala franceză şi belgiană şi valul virtuozităţii în secolul al XIX-lea:
Charles Auguste de Bériot; Henri Vieuxtemps;
Grupul de violonişti din Liège:
Joseph Lambert Massart; Hubert Léonard; Martin Pierre Marsick; Ovide Musin; César Thomson; Alexander Joseph Artôt
C. ŞCOALA VIENEZA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA125
Introducere;
Joseph Böhm; Heinrich Wilhelm Ernst; Franz Klement; Ignaz Schuppanzigh; Leopold Jansa; Familia de muzicieni Hellmesberger (Georg Hellmesberger Sr., Georg Hellmesberger Jr., Joseph Hellmesberger Sr., Joseph Hellmesberger Jr.); Jakob Dont, Joseph Mayseder; Familia Strauss şi vioara;
D. NOI MARI VIRTUOZI AI VIORII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA130
Camillo Sivori, Antonio Bazzini, Ole Bull, Henryk (Henri) Wieniawski, Emile Sauret, Karol Joseph Lipinski, Pablo de Sarasate
E. REZONANŢA LUI PAGANINI ÎN ROMÂNIA 143
Ludovic Wiest, Alexandru Flechtenmacher, George Enescu şi alţii;
F. ŞCOALA GERMANA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA — APARAREA SPIRITULUI CLASIC 147
Introducere;
Louis (Ludwig) Spohr; Joseph Joachim; Ferdinand David, Wilma Norman-Neruda; Noi discipoli ai lui Paganini: August Wilhelmi şi Willy Burmester;

CAPITOLUL V — ŞCOLI ŞI MAEŞTRI AI VIORII ÎN SECOLUL XX159
Introducere
A. GENERAŢIA MARILOR VIOLONIŞTI DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI DIN PRIMA JUMATATE A SECOLULUI NOSTRU 160
Eugène Ysaye; Fritz Kreisler, Jacques Thibaud; George Enescu; Bronislaw Huberman; Lucien Capet;
B. O NOUA GENERAŢIE DE MARI MAEŞTRI AI VIORII ÎN SECOLUL AL XX-LEA 211
Introducere;
Mischa Elman; Efrem Zimbalist; Jascha Heifetz; Nathan Milstein;

C. ȘCOALA GERMANA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XX-LEA 226
Introducere
Henri Marteau, Adolf Busch, Georg Kulenkampff, Carl Flesch și școala sa, Alma Moodie, Max Rostal, Leon Spierer ; Anne Sophie Mutter, Frank Peter Zimmermann
D. ȘCOALA POLONEZA CONTEMPORANA DE VIOARA . . . 241
Introducere ; scurt istoric ;
Paul Kochanski, Ștefan Frenkel, Szymon Goldberg, Bronislaw Gimpel, Roman Totenberg, Henryk Szeryng, Josef Hassid, Ida Haendel, Henri Temianka, Wanda Wilkomirska, Konstantin Kulka, Krzysztof Jakovics, Kaja Danczowska, Magdalena Rezler, Kazimierz Olechowski ;
E. ȘCOALA FRANCO-BELGIANA CONTEMPORANA DE VIOARA 260
Introducere
Zino Francescatti, Arthur Grumiaux, Ginette Neveu, Robert Soetens, Christian Ferras, Jean Jacques Kantorow, Pierre Amoyal, Gérard Poulet ;
F. ȘCOALA ȘI ARTA VIORII ÎN BOEMIA ȘI MORAVIA . . . 275
Introducere ;
Otakar Sevcik, Frantisek Ondricek, Jan Kubelik, Jaroslav Kocian, Erica Morini, Vasa Prihoda, Josef Suk, Vaclav Snitil ;
G. ȘCOALA VIENEZA CONTEMPORANA DE VIOARA . . . 283
Introducere
Arnold Rosé, Wolfgang Schneiderhan, Ricardo Odnopsoff, Eduard Melkus, Ernst Kovacik, Thomas Zehetmair ;
H. ȘCOALA ITALIANA CONTEMPORANA DE VIOARA . . . 285
Introducere ;
Pietro Rovelli, Nicola de Giovanni, Iulio Romaccioti, Pinto Ferdinando, Teresa Milanollo, Carlo Varardi, Ettore Pinelli, Tito Monachesi, Adolfo Tirindelli Teresina Tua, Francesco de Guarneri, Alfredo d'Ambrosio, Alberto Curci, Remigio Principe, Rodolpho Lipizer, Arrigo Serato, Gioconda de Vito, Pina Carmirelli, Michelangelo Abbado, Elisa Pegreffi Borciani, Franco Gulli, Riccardo Brengola, Uto Ughi, Salvatore Accardo, Luigi Alberto Bianchi.
I. ȘCOALA MAGHIARA DE VIOARA 292
Introducere : Johann Bihary, Mișka Hauser ;
Jenö Hubay, Franz von Vecsey, Joseph Szigeti, Emil Telmányi, Tibor Varga, György Pauk ;
J. ȘCOALA RUSA DE VIOARA. IMPACTUL LUI AUER ÎN DEZVOLTAREA EI 301
Originea și promotorii Școlii ruse de vioară : Ivan Handoșkin, Alexei Lvov, Adolf Brodski, Vasili Bezekirski ; Joseph Kotek ; Leopold Auer și școala sa ;
K. ȘCOALA RUSA DE VIOARA ÎN PERIOADA SOVIETICA 307
Introducere :
Piotr Stolearski, Miron Poliakin, David Oistrach, Leonid Kogan, Galina Barinova, Boris Goldstein, Mihail Vaiman, Iulian Sitkovetski ;

Noua generaţie a violoniştilor din fosta Uniune Sovietică :
Nelli Skolnikova, Igor Oistrach, Igor Bezrodnîi, Valery Klimov, Viktor Pikaizen, Vladimir Spivakov, Viktor Tretiakov, Liana Isakadze, Dmitri Sitkovetsky, Boris Belkin, Gidon Kremer, Tatiana Grindenko, Lidya Mordkovici, Victoria Mullova, Boris Gutnikov, Albert Markov, Oleg Kagan, Vadim Brodski, Andrei Korsakov, Ilya Grubert ;
Grupul de tineri violonişti din Novosibirsk : Vadim Repin, Maxim Vengerov ;
Aspecte ale artei viorii în Republica Moldova.

L. ŞCOALA AMERICANA DE VIOARA 339
Introducere
1. Originea şi promotorii şcolii americane de vioară
Maud Powell, Albert Spalding, Franz Kneisel şi şcoala sa (Sascha Jacobsen, Jacques Gordon, Joseph Fuchs, William Kroll, Samuel Gardner, Elias Breeskin, Michael Gusikoff, Louis Kaufman) ; David Mannes, Louis Persinger, Louis Krasner ;
2. Mari violonişti americani ai secolului al XX-lea
Sir Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Isaac Stern
3. Rolul lui Auer în formarea unor violonişti americani
Toscha Seidel, Kathleen Parlow, Eddy Brown, Mishel Piastro, Richard Burgin, Alexander Hilsberg, Léa Luboshutz, Michael Press, Naum Blinder, Benno Rabinof, Samuel Dushkin, Oscar Shumsky ;
4. Mari pedagogi americani contemporani ai viorii
Introducere
Ivan Galamian, Dorothy DeLay, Josef Gingold ;
5. Fenomenul violonistic american în avînt. Creşterea explozivă a numărului de violonişti americani de reputaţie internaţională
Introducere ;
Guila Bustabo ; Carroll Glenn, Helen Airoff-Dowling, Robert Mann, Berl Senofsky, Camilla Wics, Sidney Harth, Michael Rabin, Aaron Rosand, Frances Berkova şi Saundra Berkova, Fredell Lack, Joseph Silverstein, Charles Treger, Arnold Steinhardt, Erick Friedman, Jaime Laredo, Daniel Heifetz, Paul Zukovsky.
6. Tineri violonişti americani pe calea unei mari cariere
James Olivier Buswell, Glen Dicterow, Surorile Ani Kavafian şi Ida Kavafian, Eugene Fodor, Elmar Oliveira, Joshua Bell, Joseph Swensen, Andres Cardenes, Nay-Yuan-Hu, Stephanie Chase ;

M. ŞCOALA ENGLEZA CONTEMPORANA DE VIOARA 409
Scurt istoric ;
Isolde Menges, May Harrison, Marie Hall, Albert Sammons, Alfredo Campoli ;
Primii cîştigători ai Concursului Flesch (Raymond Cohen, Norbert Brainin, Erich Gruenberg) ; Ralph Holmes, Ifrah Neaman, Desmond Bradley, Sascha Lasserson ;
Rolul Şcolii Menuhin din Stoke d' Abernon ; Nigel Kennedy,

Lorraine McAslan, Tasmin Little, Andrew Watkinson, Iona Brown ; Brian Brooks, Aaron Stolow ;

N. ŞCOALA ŞI ARTA VIORII ÎN ROMÂNIA 431

Introducere

1. Originile şcolii şi artei viorii în România

Rolul muzicii populare ;

Mari figuri de lăutari-violonişti : Barbu Lăutaru, Nicolae Picu, Grigore Vindireu, Nicolae Buică, Grigoraş Dinicu ;

Începuturile creaţiei violonistice culte ;

2. Prima generaţie de violonişti în România

Ludovic Anton Wiest, Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Ciprian Porumbescu, Teodor T. Burada, Robert Klenk, Athanasie Teodorini, Mihai Barbu, Cecilia Niţulescu-Lupu, George Enacovici, Constantin C. Nottara ;

3. Impactul lui George Enescu în dezvoltarea artei violonistice româneşti ;

4.Generaţia mijlocie a violoniştilor români

Mircea Bârsan, Sandu Albu, Vasile Filip, Familia Bobescu şi vioara (Jean Bobescu, Constantin Bobescu, Lola Bobescu, Constantin Bobescu, Jr.), Garabet Avachian, George Manoliu, Ionel Geantă, Alexandru Garabet, Alexandru Theodorescu, Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Ştefan Gheorghiu, Ştefan Ruha, Modest Iftinchi, Paul Ratz ;

5. Generaţia tînără de violonişti români

Daniel Podlovschi, Varujan Cozighian, Leonora Geantă, Eugen Sârbu, Sylvia Marcovici, Mihaela Martin, Bujor Prelipcean şi cvartetul „Voces“, Constantin Bogdănaş şi cvartetul „Atheneaum Enesco“, Cristina Anghelescu, Liliana Ciulei-Atanasiu, Gabriel Croitoru.

6. Alţi tineri violonişti şi aspiranţi spre gloria viorii

Florin Croitoru, Dorina Mangra, Florin Ionescu Galaţi, Doru-Claudiu Vornicelu, Bogdan-Marius Zvorişteanu, Irina-Roxana Mureşeanu, Liviu Prunaru, Remus Azoiţei, Julieta-Luminiţa Mihai, Corina Belcea, Alexandru Tomescu, Cristina Ganţolea, Iunia Frandeş, Irina Gruia, Tiberiu Buta, Corina Rainer Cioinaru, Melinda Dumitrescu, Mihaela Oprea, Nicolae Lucian Bică, Cristina Buciu ;

O. VIOLONIŞTI DIN BULGARIA ŞI GRECIA 510

Stoika Milanova, Mincio Mincev, Valentin Ştefanov, Eugenia-Maria Popova, Biliana Detelimova Vucikova, Mila Georgieva, Vania Milanova, Leonidas Kavakos ;

P. ISRAELUL — SURSA UNEI GENERAŢII NOI DE VIOLONIŞTI REMARCABILI 519

Introducere

Ivry Gitlis, Ytzhak Perlman, Miriam Fried, Sergiu Luca, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz, Shmuel Ashkenasi,

Rony Rogoff, Edna Michell, Philippe Hirchhorn, Sergiu Schwartz, Gil Shaham

Q. ARTA VIORII ÎN EXTREMUL ORIENT 532
Introducere ;
1. Avîntul artei şi şcolii moderne de vioară in Japonia
Shinichi Suzuki şi metoda sa, Toshya Eto, Ekko Sato, Masuko Ushioda, Yoko Matsuda, Yuzuko Horigome, Midori, Yuuko Shiokawa, Takayoshi Wanami ;
2. Republica Populară Chineză pe drumul dezvoltării artei moderne a viorii
Introducere ;
Li Han ;
Tineri violonişti chinezi în ascensiune : Wang Xiao-Dong, Gu Wei-Fang, Qian Zhou, Chai Lian, Mong Hai-Ou, Chao Bing, Xue Wei, Hu Kun ;
3. Vioara în China-Taiwan
Cho-Liang Lin, Leland Chen
4. Violonişti spectaculari din Coreea de Sud
Kyung-Wha Chung, Young-Uck Kim, Dong-Suk Kang, Sunh-Ju Lee, Suzy Whang, Sarah Chang ;

Note bibliografice 553
Bibliografie 570
Index 573

CONTENTS

GEORGE MANOLIU — *FOREWORD*. 9
AUTHOR'S PREFACE. 11

CHAPTER I — THE VIOLIN AND ITS IMPACT IN THE DEVELOPMENT OF THE MUSIC. 29
1. The genesis of the violin;
2. The impact of the violin in the development of the man's music. The violin musical idiom;

CHAPTER II — THE FIRST VIOLINISTS AND THE BIRTH OF THE VIOLIN MUSIC (CENTURIES XVI-XVII). . .41
Introduction;
A. THE EARLY ITALIAN BAROQUE IN THE TECNIQUE AND THE ART OF THE VIOLIN. 42
Andrea Gabrielli, Giovanni Gabrielli, Girolamo Frescobaldi, Claudio Merulo, Claudio Monteverdi, Salomone Rossi, Paolo Quagliati, Tarquinio Merula, Biagio Marini, Luca Marenzio, Carlo Farina, Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali, Tommaso Antonio Vitali, Giuseppe Torelli, Giovanni Battista Bassani;
B. THE VIOLIN AND THE PRECLASSICAL VIOLINISTS IN FRANCE. 44
The violin at the Court of France; Jean Baptiste Lully, Jean Baptiste Sénaillé, Jean Féry Rebel, François Rebel, Baptiste Anet, François Francoeur, Jean Philippe Rameau;
C. THE VIOLIN AND THE FIRST VIOLINISTS IN ENGLAND46
The English music in Shakespeare's time; John Dowland, William Brade, Thomas Baltzar, John Banister, Henry Purcell, Nicola Matteis;
D. THE BAROQUE IN THE VIOLIN ART IN AUSTRIA, GERMANY AND BOHEMIA. 48
Johann Heinrich Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz von Biber, Johann Jakob Walther, Nikolaus Adam Strungk, Johann Fischer, Nikolaus Bruhns;

CHAPTER III — THE TRANSITION FROM BAROQUE TO CLASSICISM IN THE VIOLIN ART (CENTURIES XVII-XVIII) 50

Introduction ;

A. ITALY — CRADLE OF CLASSICISM IN THE VIOLIN ART 50

1. Great violinist — composers of the Italian Baroque and Classicism.

Corelli — father of the violin art, Antonio Vivaldi, Francesco Geminiani, Francesco Maria Veracini, Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli, Gaetano Pugnani, Pietro Nardini, Giovanni Battista Viotti ;

2. Other remarkable Italian violinists in the XVIII-th century Evaristo Felice Dall' Abaco, Tommaso Albinoni, Bartolomeo Geronimo Laurenti, Giovanni Battista Somis, Felice de Giardini, Antonio Lolli, Gaetano Brunetti, Bartolomeo CampaNnoli, Eligio Celestini, Giovanni Jarnovic-Giornovicchi, Niccolo Mestrino, Alessandro Rolla, Regina Strinasachi, Carlo Giuseppe Toeschi, Antonio Bartolomeo Bruni ;

B. THE VIOLIN ART IN GERMANY AND AUSTRIA IN THE XVIII CENTURY 72

Introduction ;

1. Bach and the volin in his time: Johann Sebastian Bach, Johann Georg Pisendel, Franz (Frantisek) Benda, Johann Joachim Quantz, Jotann Gottlieb Graun, Karl Heinrich Graun ;

2. The Mozart Family and the violin: Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart ;

3. The School of Mannheim: Johann Wenzel Anton Stamitz, Karl Stamitz, Anton Stamitz, Christian Cannabich, Friedrich Wilnelm Pixis ;

4. Other German and Austrian remarkable violinists in the XVIII century: Karl Ditters von Dittersdorf, Franz Beck, Johann Friedrich Eck, Franz Eck, Joseph Fodor, François Lamotte, Federigo Fiorillo, Franz Christoph Neubauer, Wenzel Krumpholtz, Johann Baptist Wanhal ;

C. THE FRENCH SCHOOL OF VIOLIN IN THE XVIII CENTURY 81

Introduction ;

Jean Marie Leclair, Pierre Gaviniès ;

Other French remarkable volinists in the XVIII century: Jean Pierre Guignon, Jean Joseph Cassanéa de Mondonville, Louis-Gabriel Guillemain, L' Abbé le fils, Joseph Boulogne de Saint-Georges, André-Noel Pagin, Pierre La Houssaye, Simon Le Duc, François Hippolyte Barthelemon, Paul Alday, Jean Baptiste Cartier, Michael Woldemar, Paisible ;

D. THE VIOLIN ART IN ENGLAND AND IRELAND IN THE XVIII CENTURY 88

Introduction ;

Mathew Dubourg, John Clegg, Neil Gow, Robert Mackintosh, Henry Needler ;

CHAPTER IV — THE ROMANTICISM AND THE VIRTUOSITY IN THE VIOLIN ART OF THE XIX — CENTURY . . 92

Introduction;

A. NICOLO PAGANINI — THE ROMANTIC VIRTUOSO . . 93

B. THE FRENCH AND BELGIAN VIOLIN SCHOOL IN THE XIX CENTURY 111

Introduction;

Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot, François Habeneck, Charles Lafont, Charles Jean Baptiste Dancla, Delphin Alard, Prosper Philippe Cathérine Sainton, Edouard Lalo;

The French and Belgian Violin School and the virtuosity in the XIX century:

Charles Auguste de Bériot, Henri Vieuxtemps;

The group of violinists from Liège:

Joseph Lambert Massart, Hubert Léonard, Martin Pierre Marsick, Ovide Musin, César Thomson, Alexander Joseph Artôt;

C. THE VIENNESE SCHOOL OF VIOLIN IN THE XIX CENTURY 125

Introduction;

Joseph Böhm, Heinrich Wilhelm Ernst, Franz Klement, Ignaz Schuppanzigh, Leopold Jansa, The Family of musicians Hellmesberger (Georg Hellmesberger Sr., Georg Hellmesberger Jr., Joseph Hellmesberger Sr., Joseph Hellmesberger Jr.,), Jacob Dont, Joseph Mayseder, The Strauss Family and the violin;

D. MORE GREAT VIRTUOSOS OF THE VIOLIN IN THE XIX CENTURY 130

Camillo Sivori, Antonio Bazzini, Ole Bull, Henryk (Henri) Wieniawski, Emile Sauret, Karol Joseph Lipinski, Pablo de Sarașate;

E. THE ECHO OF PAGANINI IN ROMÂNIA 143

Ludovic Wiest, Alexandru Flechtenmacher, Georges Enescu and others;

F. THE GERMAN VIOLIN SCHOOL IN THE XIX CENTURY — THE DEFENCE OF THE CLASSICISM IN THE VIOLIN ART 147

Introduction;

Louis (Ludwig) Spohr, Joseph Joachim, Ferdinand David, Wilma Norman-Neruda;

New disciples of Paganini: August Wihelmj and Willy Burmester;

CHAPTER V — SCHOOLS AND MASTERS OF THE VIOLIN IN THE XX CENTURY 159

Introduction;

A. THE GENERATION OF THE GREAT VIOLINISTS FROM THE END OF THE XIX CENTURY AND THE FIRST HALF OF OUR CENTURY 160

Eugène Ysaye, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud, Georges Enescu, Bronislaw Huberman, Lucien Capet;

B. A NEW GENERATION OF GREAT MASTERS OF THE VIOLIN IN THE XX CENTURY 211
Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jascha Heifetz, Nathan Milstein ;
C. THE GERMAN SCHOOL OF VIOLIN IN THE XX CENTURY 226
Introduction ;
Henri Marteau, Adolf Busch, Georg Kulenkampf, Carl Flesch and his school, Alma Moodie, Max Rostal, Leon Spierer, Anne Sophie Mutter, Frank Peter Zimmermann ;
D. THE POLISH CONTEMPORARY SCHOOL OF VIOLIN . . 241
Introduction ; Early History ;
Paul Kochanski, Stefan Frenkel, Szymon Goldberg, Bronislaw Gimpel, Roman Totenberg, Henryk Szeryng, Josef Hassid, Ida Haendel, Henri Temianka, Wanda Wilkomirska, Konstantin Kulka, Krzystof Jakovicz, Kaja Danczowska, Magdalena Rezler, Kazimierz Olechowski ;
E. THE CONTEMPORARY FRANCO-BELGIAN SCHOOL OF VIOLIN 260
Introduction ;
Zino Francescatti, Arthur Grumiaux, Ginette Neveu, Robert Soetens, Christian Ferras, Jean Jacques Kantorow, Pierre Amoyal, Gérard Poulet ;
F. THE SCHOOL AND THE VIOLIN ART IN BOHEMIA AND MORAVIA 275
Introduction ;
Otakar Sevčik, František Ondriček, Jan Kubelik, Jaroslav Kocian, Erica Morini, Vaša Přihoda, Josef Suk, Vaclav Snitil ;
G. THE CONTEMPORARY VIENNESE SCHOOL OF VIOLIN 283
Introduction :
Arnold Rosé, Wolfgang Schneiderhan, Ricardo Odnoposoff, Eduard Melkus, Ernst Kovacik, Thomas Zehetmair ;
H. THE CONTEMPORARY ITALIAN SCHOOL OF VIOLIN . . 285
Introduction ;
Pietro Rovelli, Nicola de Giovanni, Iulio Romaccioti, Pinto Ferdinando, Teresa Milanollo, Carlo Varardi, Ettore Pinelli, Tito Monachesi, Adolfo Tirindelli, Teresina Tua, Francesco de Guarneri, Alfredo d'Ambrosio, Alberto Curci, Remigio Principe, Rodolpho Lipizer, Arrigo Serato, Gioconda de Vito, Pina Carmirelli, Michelangelo Abbado, Elisa Pegreffi Borciani, Franco Gulli, Riccardo Brengola, Salvatore Accardo, Uto Ughi, Luigi Alberto Bianchi ;
I. THE HUNGARIAN SCHOOL OF VIOLIN 292
Introduction : Johann Bihary, Mishka Hauser ;
Jenö Hubay, Franz von Vecsey, Joseph Szigeti, Emil Telmányi, Tibor Varga, György Pauk ;

J. THE RUSSIAN SCHOOL OF VIOLIN. THE IMPACT OF AUER IN ITS DEVELOPMENT 301

The origin and the pioneers of the Russian violin school : Ivan Handoshkin, Alexei Lvov, Vasili Bezekirski, Adolf Brodsky, Joseph Kotek ; Leopold Auer and his school ;

K. THE RUSSIAN SCHOOL OF VIOLIN IN THE SOVIET PERIOD 307

Introduction ;

Piotr Stolearsky, Miron Poliakin, David Oistrakh, Leonid Kogan, Galina Barinova, Boris Goldstein, Mihail Vaiman, Iulian Sitkovetsky ;

The new generation of violinists from the former Soviet Union : Nelly Shkolnikova, Igor Oistrakh, Igor Bezrodnyi, Valery Klimov, Viktor Pikaizen, Vladimir Spivakov, Viktor Tretiakov, Liana Isakadze, Dmitri Sitkovetsky, Boris Belkin, Gidon Kremer, Tatiana Grindenko, Lidya Mordkovitch, Victoria Mullova, Boris Gutnikov, Albert Markov, Oleg Kagan, Vadim Brodsky, André Korsakov, Ilya Grubert ;

The group of young violinists from Novosibirsk : Vadim Repin, Maxim Vengerov ;

Some remarks on the violin art in the Republic of Moldavia

L. THE AMERICAN SCHOOL OF THE VIOLIN 339

Introduction ;

1. The origin and the promoters of the American school of violin

Maud Powell, Albert Spalding, Franz Kneisel and his school (Sascha Jacobsen, Jacques Gordon, Joseph Fuchs, William Kroll, Samuel Gardner, Elias Breeskin, Michael Gusikoff, Louis Kaufman) ; David Mannes, Louis Persinger, Louis Krasner ;

2. Great American violinists of the XX century

Sir Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Isaac Stern ;

3. The contribution of Auer in the training of some remarkable American violinists.

Toscha Seidel, Kathleen Parlow, Eddy Brown, Mishel Piastro, Richard Burgin, Alexander Hilsberg, Léa Luboshutz, Michael Press, Naum Blinder, Benno Rabinof, Samuel Dushkin, Oscar Shumsky ;

4. Great contemporary American teachers

Introduction ;

Ivan Galamian, Dorothy DeLay, Josef Gingold ;

5. The expansion of the American school of violin. More American violinists of international reputation

Introduction ;

Guila Bustabo, Caroll Glenn, Helen Airoff-Dowling, Robert Mann, Berl Senofsky, Camilla Wics, Sidney Harth, Michael Rabin, Aaron Rosand, Frances Berkova and Saundra Berkova, Fredell Lack, Joseph Silverstein, Charles Treger, Arnold Steinhardt, Erick Friedman, Jaime Laredo, Daniel Heifetz, Paul Zukovsky ;

6. Young American violinists on the way of a great career
James Olivier Buswell, Glen Dicterow, the sisters Ani Kavafian and Ida Kavafian, Eugene Fodor, Elmar Oliveira, Joshua Bell, Joseph Swensen, Andres Cardenes, Nay-Yuan-Hu, Stephanie Chase ;

M. THE CONTEMPORARY ENGLISH SCHOOL OF VIOLIN 409
Introduction ;
Isolde Menges, May Harrison, Marie Hall, Albert Smmons, Alfredo Campoli ;
The first winners of the Flesch's Competition (Raymond Cohen, Norbert Brainin, Erich Gruenberg) ; Ralph Holmes, Ifrah Neaman, Desmond Bradley, Sascha Lasserson ;
The Menuhin's School and its contribution to the English violin school ;
Nigel Kennedy, Lorraine McAslan, Tasmin Little, Andrew Watkinson, Iona Brown ;
Other young violinists : Brian Brooks, Aaron Stolow ;

N. THE SCHOOL AND THE VIOLIN ART IN ROMANIA . . . 431
Introduction ;
1. The origin of the school and the art of the violin in Romania
The influence of the Romanian folk-music ;
Great folk-violinists : Barbu Lăutaru, Nicolae Picu, Grigore Vindireu, Nicolae Buică, Grigoraş Dinicu ;
The beginnings of the school and art of the violin
2. The first generation of Romanian violinists
Ludovic Wiest, Eduard Wachmann, Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, Ciprian Porumbescu, Teodor T. Burada, Robert Klenk, Athanasie Teodorini, Mihai Barbu, Cecilia Niţulescu-Lupu, George Enacovici, Constantin C. Nottara ;
3. The impact of George Enescu on the Romanian violin art ;
4. The middle generation of Romanian violinists ;
Mircea Bârsan, Sandu Albu, Vasile Filip, Familia Bobescu şi vioara (Jean Bobescu, Constantin Bobescu, Lola Bobescu, Constantin Bobescu Jr.), Garabet Avachian, George Manoliu, Ionel Geantă, Alexandru Garabet, Alexandru Theodorescu, Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Ştefan Gheorghiu, Ştefan Ruha, Modest Iftinchi, Paul Ratz ;
5. The young generation of Romanian violinists :
Daniel Podlovschi, Varujan Cozighian, Leonora Geantă, Eugen Sârbu, Sylvia Marcovici, Mihaela Martin, Bujor Prelipcean and the Quartet „Voces“, Constantin Bogdănaş and the Quartet „Atheneum Enesco“, Cristina Anghelescu, Liliana Ciulei-Atanasiu, Gabriel Croitoru ;
Other young violinists and aspirants to the glory of the violin :
Florin Croitoru, Dorina Mangra, Florin Ionescu-Galaţi, Doru-Claudiu Vornicelu, Bogdan-Marius Zvorişteanu, Irina-Roxana Mureşeanu, Liviu Prunaru, Remus Azoiţei, Julieta-Luminiţa Mihai, Corina Belcea, Alexandru Tomescu, Cristina Ganţolea, Iunia Frandeş, Irina Gruia, Tiberiu Buta, Co-

rina Rainer Cioinaru, Melinda Dumitrescu, Mihaela Oprea, Nicolae Lucian Bică, Cristina Buciu.
O. VIOLINISTS FROM BULGARIA AND GREECE 510
Introduction
Stoika Milanova, Mincio Mincev, Valentin Stefanov, Eugenia-Maria Popova, Biliana Detelimova Vucikova, Mila Georgieva, Vania Milanova, Leonidas Kavakos;
P. ISRAEL — THE SOURCE OF A NEW GENERATION OF REMARKABLE VIOLINISTS 519
Introduction;
Ivry Gitlis, Ytzhak Perlman, Miriam Fried, Sergiu Luca, Pinchas Zukerman, Shlomo Mintz, Shmuel Ashkenasi;
Rony Rogoff, Edna Michell, Philippe Hirchhorn, Sergiu Schwartz, Gil Shaham;
Q. THE VIOLIN ART IN THE FAR ORIENT 532
Introduction:
1. The rapid expansion of the art and modern school of violin in Japan
Shinichi Suzuki and his method, Toshya Eto, Ekko Sato, Masuko Ushioda,
Yoko Matsuda, Yuzuko Horigome, Midori, Yuuko Shiokawa, Takayoshi Wanami;
2. People' s Republic of China on the way of the development of the modern art of the violin;
Introduction;
Li Han;
Other young Chinese violinists: Wang Xiao-Dong, Gu Wei-Fang, Qian Zhou, Chai Lian, Mong Hai-ou, Chao Bing, Xue Wei, Hu Kun;
3. The violin in China-Taiwan
Cho-Liang Lin, Leland Chen;
4. Spectacular violinists from South Korea
Kyung-Wha Chung, Young-Uck Kim, Dong-Suk Kang, Sunh-Ju Lee, Suzy Whang, Sarah Chang;

CAPITOLUL I

VIOARA ŞI IMPACTUL EI ASUPRA MUZICII

Încă din zorii umanităţii înfrăţirea omului cu natura şi munca pămîntului a început să genereze melodie şi cîntec, prin care străbăteau bucuria sau tristeţea vieţii lui. Însăşi natura era plină de sunete, de armonie. Foşnetul ierbii sub picioare, ciripitul păsărilor în pădure, în triluri sau staccato-uri diverse, tunetele produse de ciocnirea norilor, după ce fulgerele sfîrtecau cerul întunecat cu acele străluciri arborescente, vuietul pădurii în faţa vîntului sau numai legănarea frunzelor la cea mai slabă mişcare a aerului, sau acel zumzet tainic al atmosferei în timpul arşiţei de la amiază din zilele pline de lumină şi soare ale verilor fierbinţi, totul învăluia pe om în sunete, într-un fel de muzică a naturii. De aici au pornit lupta şi eforturile de creativitate ale omului spre cunoaşterea şi folosirea legilor sunetului, ale melodiei şi armoniei sonore, la elaborarea diverselor forme muzicale vocale sau instrumentale.

Dacă din punct de vedere vocal, oamenii au putut crea muzica şi cîntecul foarte timpuriu, poate concomitent cu formarea limbajului, născocirea şi inventarea unor obiecte şi instrumente de făcut muzică, de cîntat melodii mai mult sau mai puţin apropiate de vocea umană, a cunoscut un proces treptat, îndelungat, dependent de perfecţionarea deprinderilor de muncă şi de apariţia unor noi unelte speciale, adaptate unor operaţiuni de fineţe în construirea unui instrument muzical.

1. GENEZA VIORII

Linia evoluţiei viorii a inceput, probabil, acum 1000 de ani sau mai devreme. Instrumentele proto-viori sînt foarte diverse. Dar vechimea instrumentelor muzicale în general se pierde în adîncul istoriei umane. Muzicologul francez Jacques Chailley în eseul său *„40.000 ani de muzică“* apreciază această vechime pe baza unei fresce găsite în grota celor Trei Fraţi, în Algeria, pe care se descifrează un arc muzical, datînd de 40.000 ani şi care se mai foloseşte încă de către unele triburi africane.1)

Evident, instrumentele de rezonanţă cu coarde fără arcuş au premers, avînd o evoluţie îndelungată, din care au provenit atîtea tipuri de asemenea instrumente perfecţionate de astăzi. Astfel era *luth*-ul (în germană — *laute*, iar în româneşte — *lăută*), un instrument cu coarde acţionate prin ciupire, avînd forma unei mandoline mai mari şi cu gîtul mai lung şi mai lat (ca formă lăuta se asemăna cu cobza din zilele noastre). Originea denumirii acestui instrument se afla în arabul „Al'ud", de unde, datorită rolului său de seamă în evoluţia muzicii, s-a format şi cuvîntul francez „luthier", intrat de fapt în vocabularul general, desemnînd constructorii de instrumente muzicale de diferite tipuri, inclusiv viori.

Printre instrumentele cu arcuş, cel mai vechi cunoscut este *ravanastronul*, despre care se crede că a fost inventat cu 5000 de ani înaintea erei noastre, în timpul lui Ravana, regele Ceylon-ului. Acest instrument rudimentar poseda deja toate elementele constitutive ale viorii : corzi din intestine de gazelă, căluş, cutie sonoră dintr-o nucă de cocos, manşă şi arcuş. Mai tîrziu, arabii şi persanii au perfecţionat modelul şi au produs *rebabul*, care a pătruns în Europa sub forma unor instrumente asemănătoare, ca *rebecul*. În raport cu dezvoltarea intelectuală şi psiho-afectivă a omului, cu creşterea cerinţelor lui spirituale, cu perfecţionarea acustică a urechii şi, concomitent, cu evoluţia tehnicii de construire a obiectelor de producere a sunetelor şi cu specializarea în prelucrarea lemnului şi a altor materiale, s-a ajuns treptat la instrumente cu arcuş superioare. Astfel a urmat *giga* (gigue), un instrument asemănător rebecului, avînd cutia sonoră în forma ovală cunoscută din secolul al 12-lea, *viela*, care, spre deosebire de gigă, avea un gît împărţit prin linii transversale, asemănător mandolinei şi chitarei de azi, şi o cutie sonoră ovală sau paralelipipedică, fără scobituri laterale, încît arcuşul trebuia susţinut orizontal, după care a urmat familia viorilor

Prima dovadă incontestabilă a apariţiei viorii şi a familiei viorilor se află în tablourile şi frescele pictorului italian ***Gaudenzio Ferrari (c. 1480-1546)***, găsite în bisericile de lîngă Milano, la începutul secolului al 16-lea. Cea mai timpurie este *Madonna degli aranci* (Madona portocalilor) care se află în biserica Sf. Christopher din Vercelli, pictată în anii 1529-1530. Ea reprezintă un copil cîntînd cu una din acele viori, un mic model cu un contur destul de primitiv, pe care erau întinse trei corzi. Într-o altă pictură a lui Gaudenzio, aflată în biserica Sacro Monte din Varallo, un copil-înger cîntă la o vioară, un instrument mai mare şi mai perfecţionat decît cel de la Vercelli. Vioara este astfel ridicată la un statut angelic. Ca regulă, vioara Renaşterii din jurul anului 1500 era de forma ovală a chitarei şi avea cinci corzi, una nefiind atinsă cu degetul, ci folosită doar pentru zumzet.

Printre strămoşii cunoscuţi ai viorii se află şi instrumentul italian, *lira da braccio,* un fel de violă mică, în lungime de 38,7 cm, făcută la Veneţia de către ***Giovanni Maria de Brescia*** în 1525. Instrumentul, sau un geamăn al lui, se află în Muzeul Ashmolean din Oxford (Anglia). Acest instrument frumos este rezultatul eforturilor constructive de combinare a primelor viori rudimentare, dar cu potenţial sonor mai mare, cu avantajul muzical al rebecului cu coarde şi sistem de acordaj. Cutia este mai joasă iar popul dintre plăci a determinat obţinerea unei sonorităţi mai mari. În plus, scobiturile de la mijlocul cutiei de rezonanţă, spatele orizontal (nebombat, ca la rebec), separarea gîtului şi a tastierei au făcut instrumentul mai uşor de folosit decît rebecul. În acelaşi timp au fost valorificate calităţile rebecului — acordajul în cvinte, cu implicaţii in uşurarea digitaţiei, numărul mai mic de corzi, cuiele laterale care asigurau un acordaj mai sigur.

Pe scurt, vioara (violino) timpurie a fost rezultatul combinării celei mai bune sonorităţi şi a calităţilor muzicale ale rebecului, a viorii rudimentare şi ale unei ramuri a viorii, ca *lira da braccio*. Lira da braccio a dat viorii conturul său tipic, curburile ei originale, forma feţei şi spatelui sprijinite de pop, eclizele şi fileurile, gîtul, tastiera, capul şi efurile de emisie a sonorităţii cutiei. O vedere de profil a *violinei da braccio* „de la Ashmolean" arată un profil remarcabil, apropiat de vioara timpului. Cutia cuielor de la lira da braccio nu este tipică la vioară, care a adoptat sistemul cuielor laterale ale rebecului. Vioara propriu-zisă a adoptat poziţia comună de cîntat a tuturor strămoşilor ei — viori diferite, lira da braccio şi rebecul de registru comparabil, instrumentul fiind ţinut la piept sau gît, iar arcuşul fiind purtat pe deasupra corzilor. De la strămoşi s-a trecut la hibrizi ai viorii, care trebuie bine recunoscuţi spre a evita confuziile.

Există teorii care susţin că viola (*violino alto)* ar fi precedat vioara. Se invocă argumentul că vioara a coborît din lira da braccio care era de fapt o violă mică. Realitatea constă în faptul că vioara a apărut ca o familie a viorilor, violelor şi violoncelelor, care, toate, au apărut cam în acelaşi timp. Gaudenzio Ferrari, in fresca sa din Catedrala Saronno, din 1535-1536, prezintă trei mărimi principale din familia viorilor. Nu există dovezi spre a susţine că un membru al familiei acestor instrumente ar fi apărut înaintea altuia.

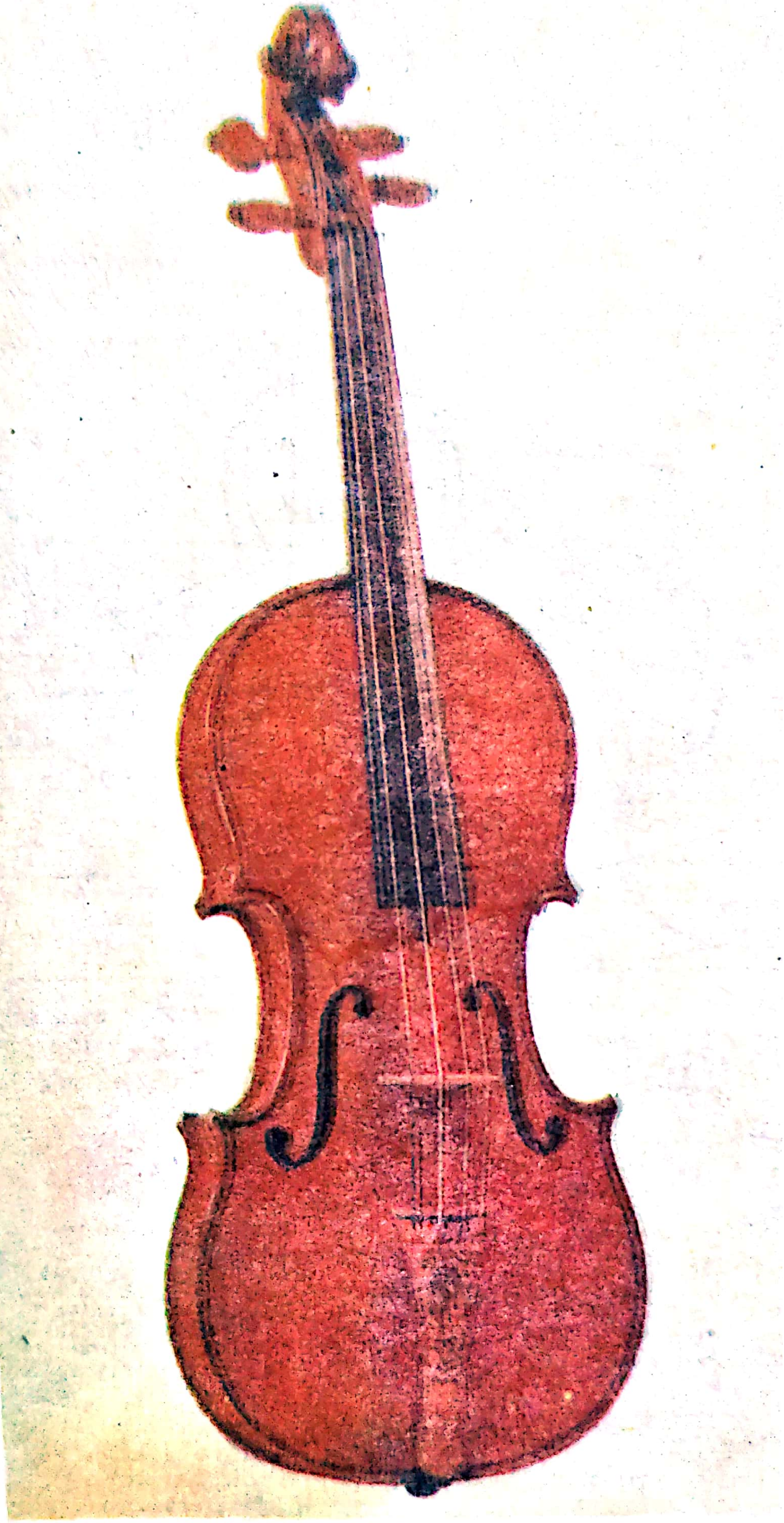
Se poate pune intrebarea, cine este inventatorul viorii, cine a creat acele viori de la 1530, din picturile lui Gaudenzio Ferrari ? Fireşte, se poate da un răspuns, dar nu există unul categoric, cum ar fi, să zicem, cazul becului electric sau al maşinii cu aburi. Dar există atestări despre cîţiva maeştri iscusiţi care au construit unele din acele prime instrumente, fără a putea atribui vreunuia invenţia viorii. În tratatul lui Lafranco din 1533, publicat la Brescia, se menţionează despre „lute, viole, lire şi altele", făcute de Giovan Giacobo dalla Corna şi Zanetto Montichiaro, amîndoi din Brescia, „instrumente care par a fi fost create nu de mîna omului ci de Natura însăşi." [2] Expresia este verosimilă, fiindcă acele prime instrumente apărute in Brescia sau Cremona erau deja faimoase. Din nefericire nici un instrument existent nu poate fi atribuit lui Giovanni Giacobo dalla Corna (1484-1550), iar lira da braccio aflată în Muzeul Ashmolean din Oxford aparţine tatălui său, Giovanni Maria dalla Corna. Zanetto (da) Montichiaro (1488-1568) este un alt lutier talentat care a lucrat în Brescia, fiind considerat de colegii săi ca G.G. dalla Corona (ori Corna), G.B. Donedo şi Girolamo Virchi drept unul din fondatorii şcolii din Brescia. Virchi s-a născut în Brescia (c. 1523) şi a fost maestrul lui Gasparo da Salò.

Mai tîrziu s-au făcut multe încercări de a stabili numele inventatorului sau inventatorilor viorii, fără a se putea găsi o atestare autentică. În lucrarea sa *„Liuteria — Storia ed Arte"* (Lugo, 1937), Strochi încearcă să-l înlocuiască pe Gasparo da Salò, unul dintre inventatorii prezumtivi ai viorii, cu Antonius Boloniensis (— Antonio din Bolonia) care a trăit între 1485-1561. Printre alţi „noninventatori" invocaţi au fost Nicolo Tartaglia, Testator il Vecchio, Leonardo da Vinci şi G. Kerlino.[3] Pentru un timp s-a crezut că cele mai timpurii viori au aparţinut lui Gaspard Duiffoprugcar (ori Tieffenbrucker), născut în Bavaria în 1514, care a lucrat la Lyon din 1533 pînă în 1571, cînd a murit. Dar vioara care i-a fost atribuită poartă data de 1520 iar un portret celebru al lui Duiffoprugcar făcut în 1562 de către Pierre Woeriot îl reprezintă cu mai multe instrumente de coarde între care nu se află nici o vioară. Mai mult decît atît, cercetătorul Louis-Antoine Vidal a dovedit că instrumetele atribuite lui Duiffoprugcar sînt construite în secolul al 19-lea.[4]

O altă controversă de lungă durată a fost aceea între aderenţii şcolii din Brescia şi cei ai şcolii din Cremona, privind prioritatea lui Gasparo da Salò (Brescia) sau a lui Andrea Amati (Cremona) în inventarea viorii. Dar iconografia existentă arată că cea mai timpurie vioară cu trei corzi a apărut în 1530 şi, deci, Gasparo da Salò, născut în 1540, nu avea cum s-o inventeze. Nici vioara adevărată cu patru corzi nu putea fi produsă de Gasparo da Salò, de vreme ce cea mai timpurie vioară a lui datează din 1562 (un an după ce s-a mutat la Brescia), iar Jambe de Fer descrie adevărata vioară în 1556.[5] Cazul lui Andrea Amati este la fel de dificil de clarificat. Dacă se acceptă că data naşterii sale a fost în 1520 sau 1535, atunci desigur nu putea să construiască vioara din 1530 din pictura lui Gaudenzio. Sînt cunoscute două viori cu trei coarde atribuite lui Amati, datate 1542 şi 1546, dar viori cu trei coarde au continuat să se producă şi în a doua jumătate a secolului al 16-lea.

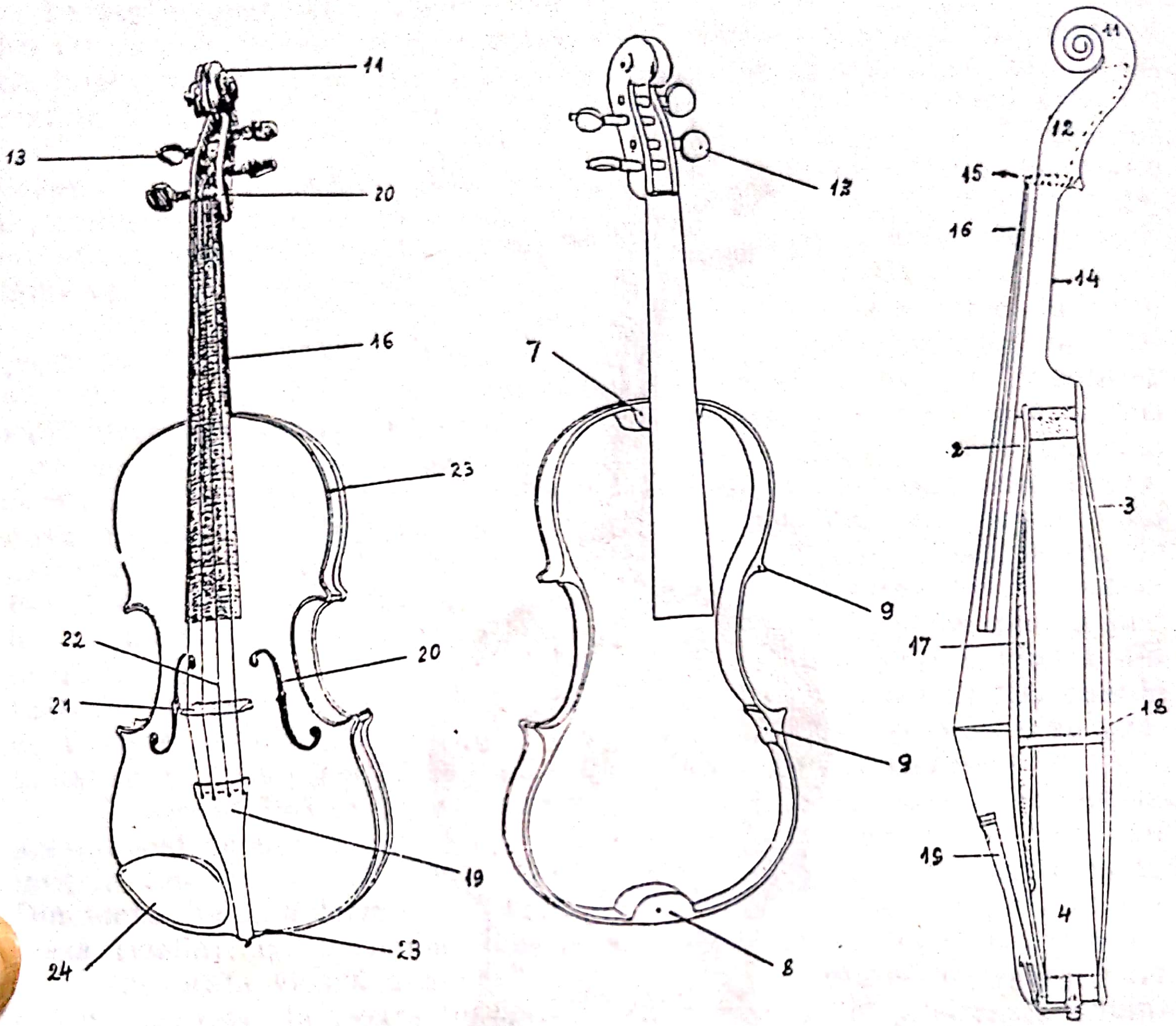
Termenul italian general de *violino* care denumea iniţial familia acestor instrumente a început să se limiteze la cele considerate viori, mai întîi la cele cu trei corzi şi apoi la vioara adevărată cu patru corzi. Din limba italiană termenul a fost preluat în franceză (violon), în engleză (violin), iar în limba română a devenit, prin rotacism, „vioară".

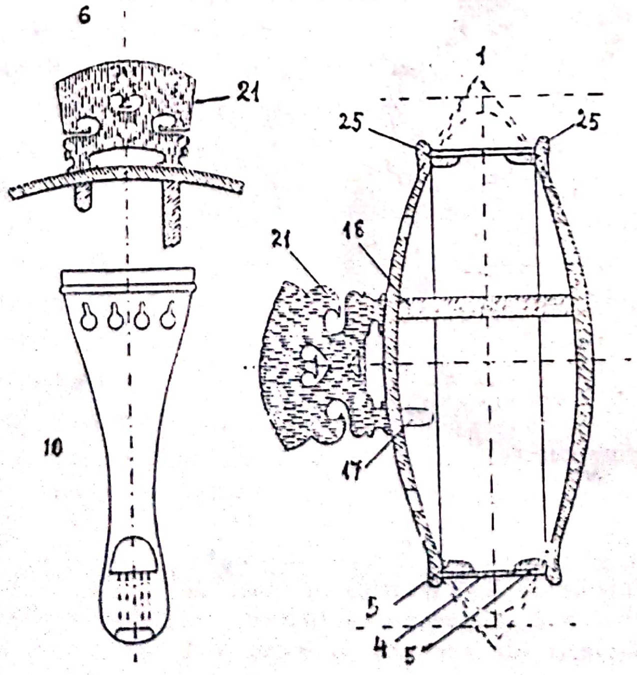
Adevărata vioară a apărut către mijlocul secolului al 16-lea, cînd a fost adăugată la vioara timpurie a patra coardă (Mi). Această schimbare a fost menţionată în Epitomul muzical al anului 1556, publicat de Jambe de Fer. El distinge cu claritate familia viorilor de viole, descriind funcţiile sociale ale viorilor, acordajul identic cu cel de azi ale celor patru corzi (Sol, Re, La, Mi), considerîndu-le un membru „soprano" al familiei (dessus). Vioara diferă evident de violă. În primul rînd vioara are numai patru corzi care se acordă în cvinte, astfel că în cele patru corzi există la fel de multe tonuri ca şi în cele cinci corzi ale violei. Cutia de rezonanţă este mai mică, mai joasă, iar sunetele sînt mai ascuţite şi mai penetrante. De ce s-a adăugat coarda a 4-a (Mi) ? Coarda Mi a adăugat un registru care a accentuat calitatea de soprano a viorii. În acest registru sunetul era mai atrăgător, mai pătrunzător (este semnificativă denumirea franceză a acestei corzi — *la chanterelle*). De asemenea, folosirea unor registre mai înalte era necesară cu ocazia dublării părţilor vocale. În general, putem spune că pînă în 1550 structurile de bază ale viorii erau complete. Aceasta nu înseamnă că vioara ca întreg a fost standardizată. Violele au variat ca mărime, după cum se întîmplă şi azi, iar dimensiunile optime ale violoncelului s-au stabilizat abia la Stradivarius. Chiar şi vioara, cea mai stabilă din familie, a cunoscut o considerabilă varietate. Corpul viorii moderne este standardizat la 35,5 cm.



Vioara Stradivarius, supranumită „Messia“ (1716), unul dintre cele mai faimoase instrumente făurite de Stradivarius în epoca de aur a creației sale. Ea a fost dăruită de cunoscutul lutier englez, A. Philips Hill, Muzeului Ashmolean din Oxford, unde se află din 1956.

Vioara si componentele ei *)


11
13
20
16
23
22
20
21
19
24
23
7
13
9
9
8
11
12
15
16
14
2
3
17
18
19
4


6
21
10
1
25
25
21
18
17
5
4
5

John Nandris-Ion Sarbu

*)

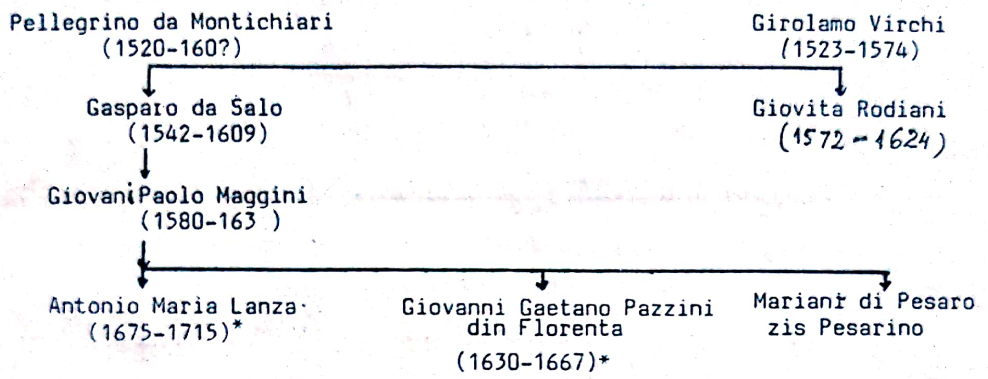
1. corp
2. placa de faţă
3. placa de spate
4. eclize
5. căptuşeală interioară
6. secţiune în placa de faţă, sub căluş
7. butucul anterior
8. butucul posterior
9. butucii colţurilor
10. partea interioară a cordarului
11. cap (melc)
12. cutia cuielor
13. cuie
14. gîtul
15. prăguş
16. tastiera
17. bara de bass
18. pop
19. cordar
20. efurile de emisiune
21. căluş
22. coarde
23. fileuri
24. contrabărbie
25. marginile feţei şi spatelui

A

Principalele Scoli si Familii de lutieri italieni

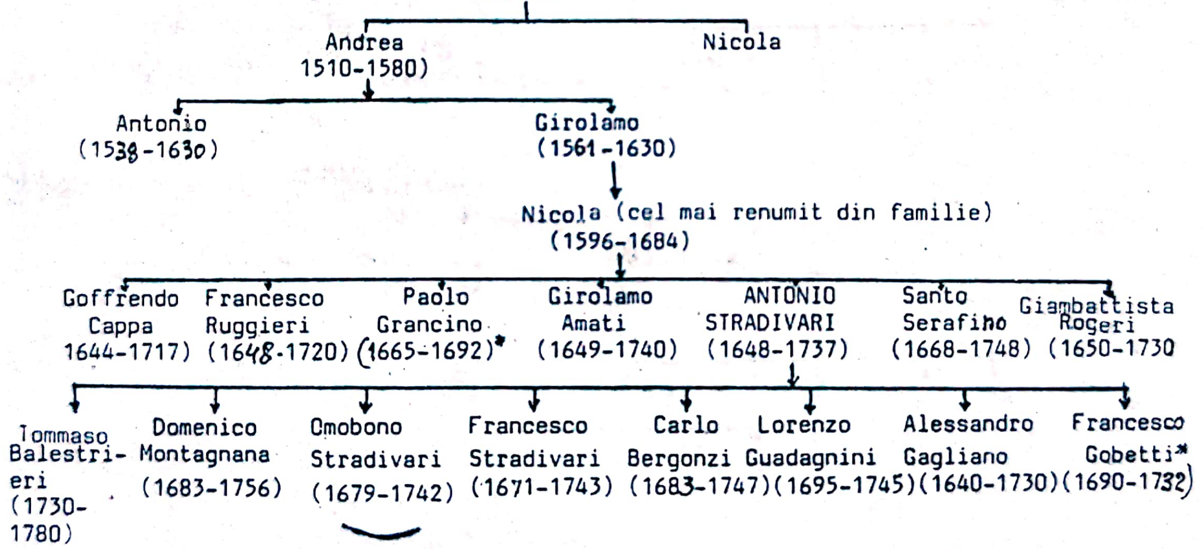
(După G.Pasquali si R.Principe:"Il Violino" Walter Hamma:"Maîtres luthiers italiens" și René Vannes:"Dictionaire Universel des Luthiers"

A. BRESCIA

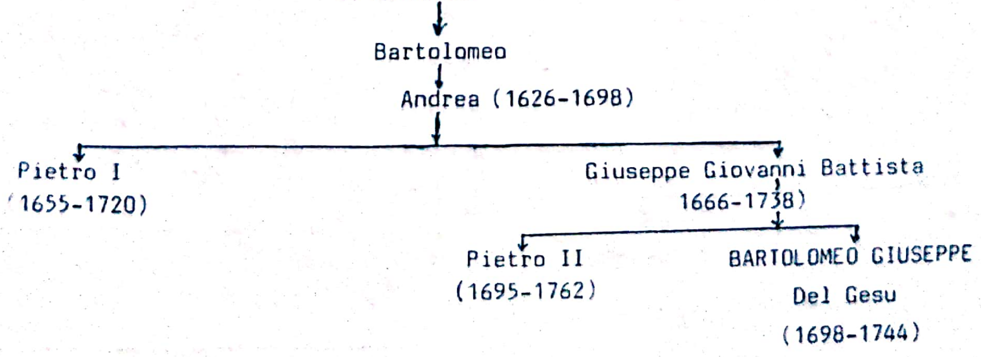

Pellegrino da Montichiari (1520-160?)
Girolamo Virchi (1523-1574)
Gasparo da Salo (1542-1609)
Giovita Rodiani (1572-1624)
Giovani Paolo Maggini (1580-163)
Antonio Maria Lanza (1675-1715)*
Giovanni Gaetano Pazzini din Florenta (1630-1667)*
Mariani di Pesaro zis Pesarino

B.CREMONA

1:AMATI

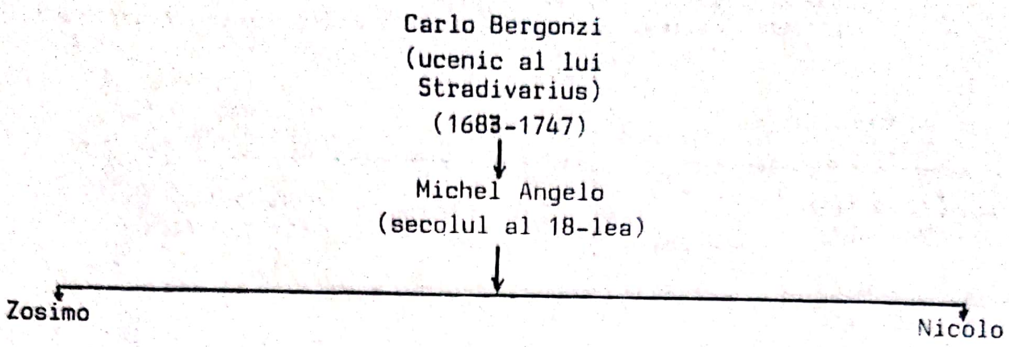

Andrea 1510-1580)
Nicola
Antonio (1538-1630)
Girolamo (1561-1630)
Nicola (cel mai renumit din familie) (1596-1684)
Goffrendo Cappa 1644-1717)
Francesco Ruggieri (1648-1720)
Paolo Grancino (1665-1692)*
Girolamo Amati (1649-1740)
ANTONIO STRADIVARI (1648-1737)
Santo Serafino (1668-1748)
Giambattista Rogeri (1650-1730
Tommaso Balestrieri (1730-1780)
Domenico Montagnana (1683-1756)
Omobono Stradivari (1679-1742)
Francesco Stradivari (1671-1743)
Carlo Bergonzi (1683-1747)
Lorenzo Guadagnini (1695-1745)
Alessandro Gagliano (1640-1730)
Francesco Gobetti* (1690-1732)

2. GUARNERI

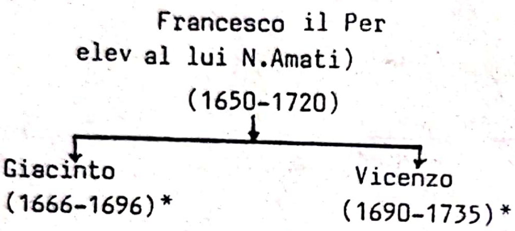

Bartolomeo
Andrea (1626-1698)
Pietro I 1655-1720)
Giuseppe Giovanni Battista 1666-1738)
Pietro II (1695-1762)
BARTOLOMEO GIUSEPPE Del Gesu (1698-1744)

B

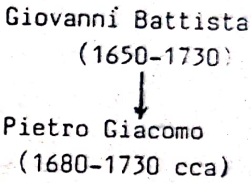
3. BERGONZI


Carlo Bergonzi
(ucenic al lui
Stradivarius)
(1683-1747)
Michel Angelo
(secolul al 18-lea)
Zosimo
Nicolo

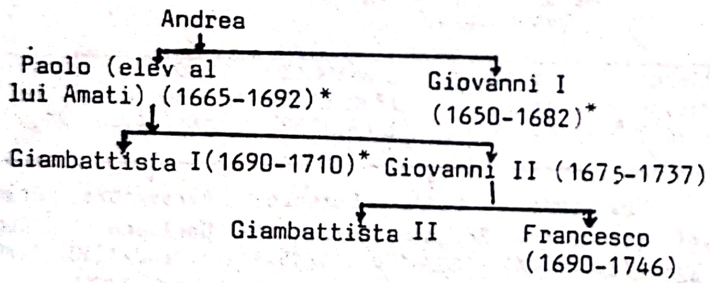
4. RUGGIERI


Francesco il Per
elev al lui N.Amati)
(1650-1720)
Giacinto
(1666-1696)*
Vicenzo
(1690-1735)*

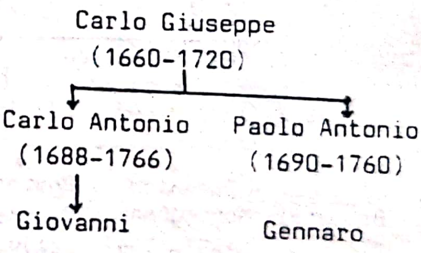
5. ROGERI


Giovanni Battista
(1650-1730)
Pietro Giacomo
(1680-1730 cca)

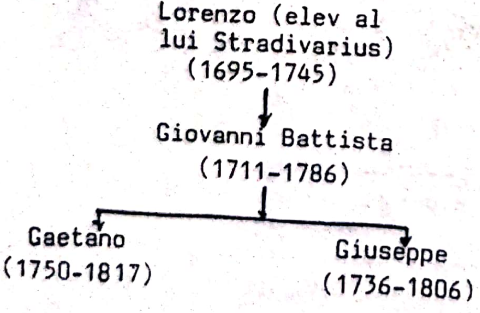
6.GRANCINO


Andrea
Paolo (elev al
lui Amati) (1665-1692)*
Giovanni I
(1650-1682)*
Giambattista I(1690-1710)*
Giovanni II (1675-1737)
Giambattista II
Francesco
(1690-1746)

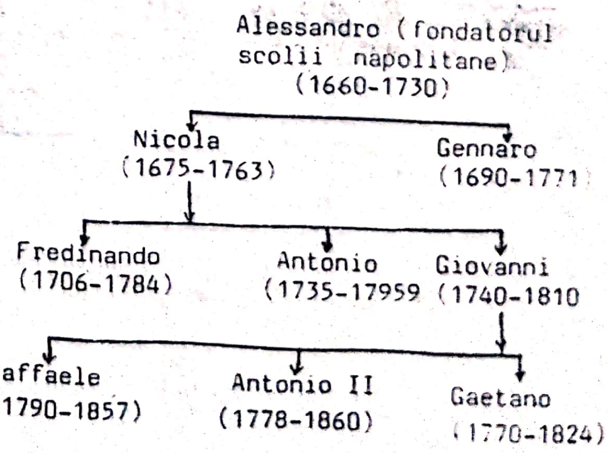
7. TESTORE


Carlo Giuseppe
(1660-1720)
Carlo Antonio
(1688-1766)
Paolo Antonio
(1690-1760)
Giovanni
Gennaro

8. GUADAGNINI

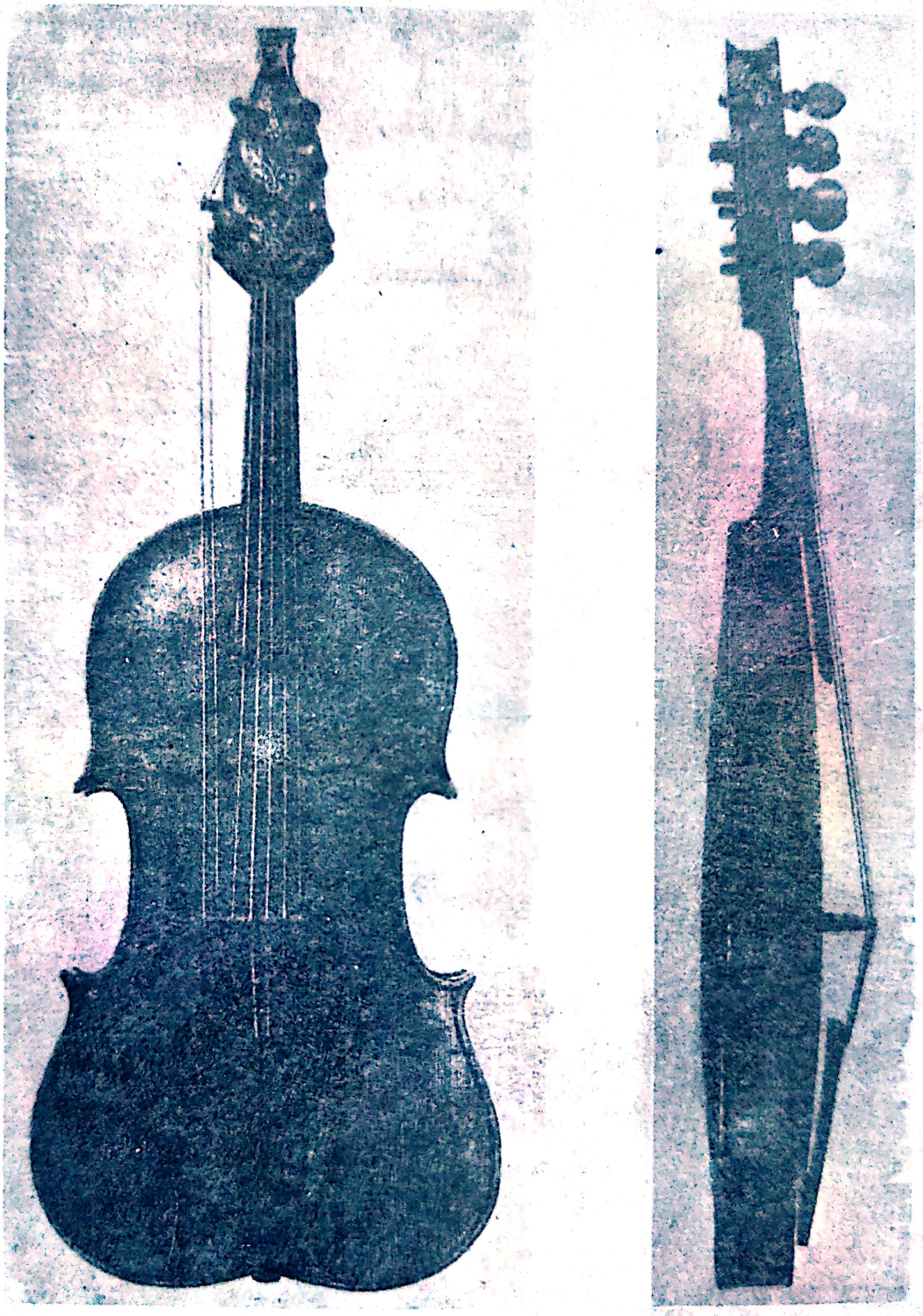

Lorenzo (elev al
lui Stradivarius)
(1695-1745)
Giovanni Battista
(1711-1786)
Gaetano
(1750-1817)
Giuseppe
(1736-1806)

9. GAGLIANO

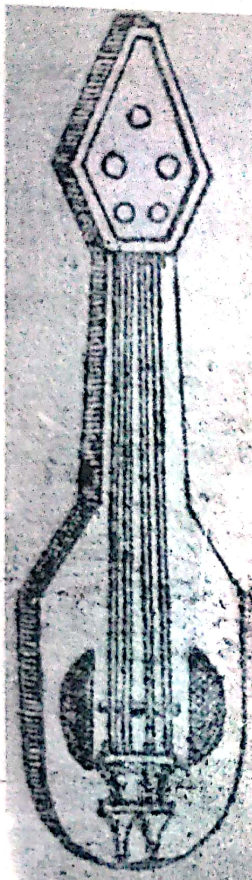

Alessandro (fondatorul
scolii napolitane)
(1660-1730)
Nicola
(1675-1763)
Gennaro
(1690-1771)
Fredinando
(1706-1784)
Antonio
(1735-17959
Giovanni
(1740-1810
Raffaele
(1790-1857)
Antonio II
(1778-1860)
Gaetano
(1770-1824)

---

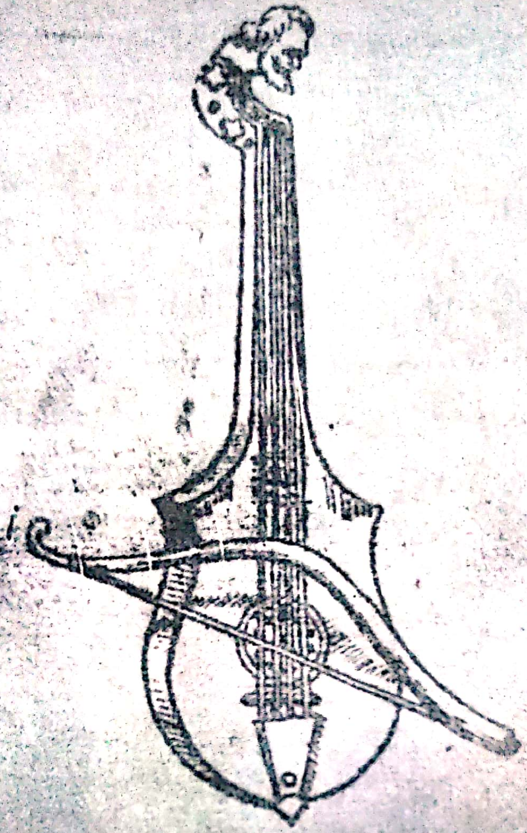
*) Durata medie a productiei de instrumente;



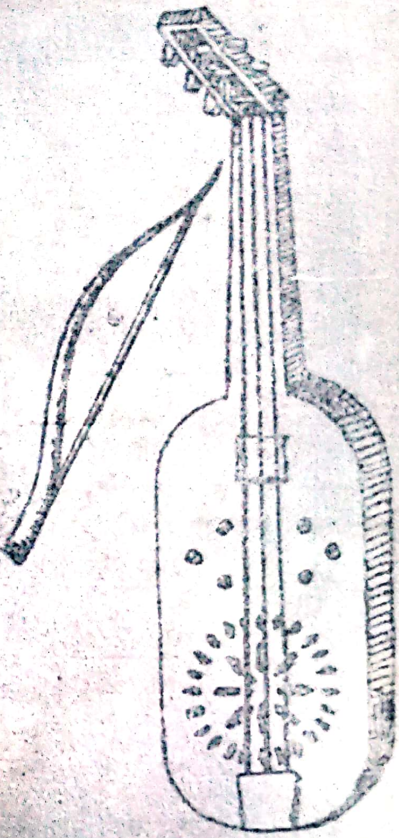
Lira da braccio, construită în Veneţia de către Giovanni Maria da Brescia, cca. 1525 (este expusă în Muzeul Asmolean din Oxford, Anglia)



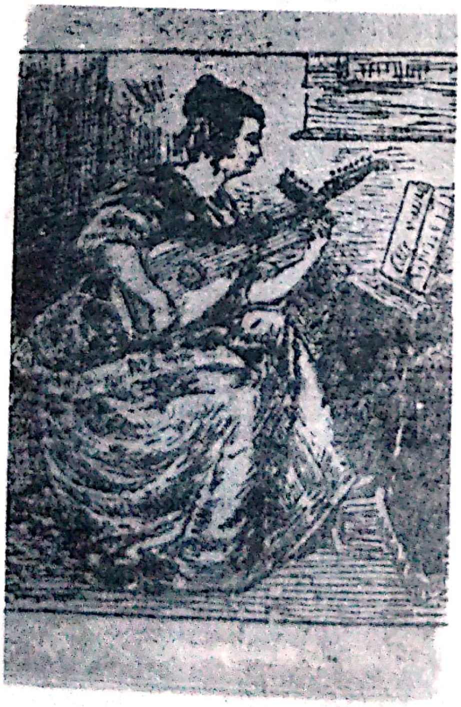
Gigă.



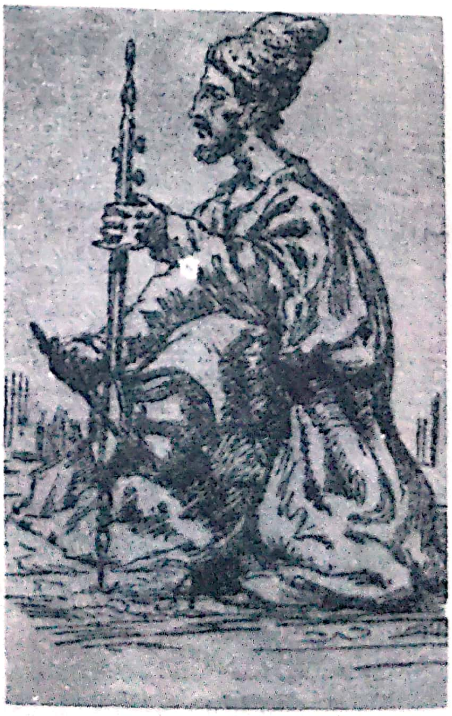
Rebec.



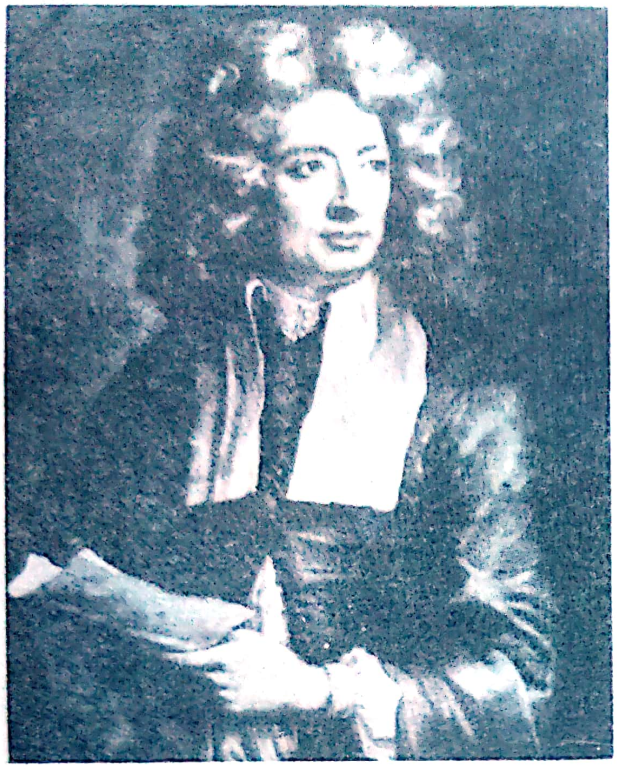
Vielă.



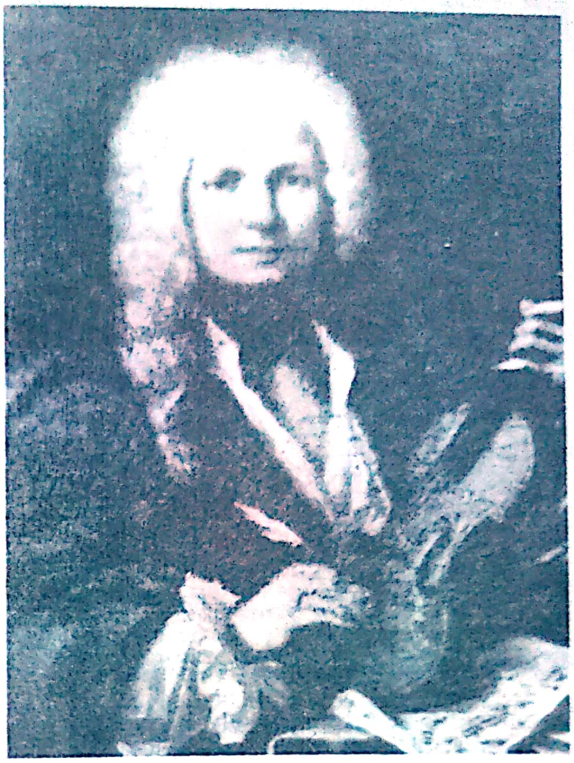
Femeie cîntind la lăută



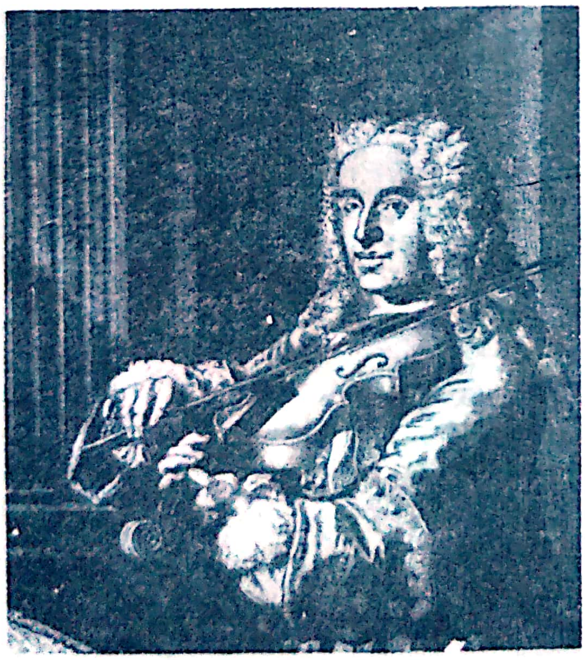
Persan cu revanstron



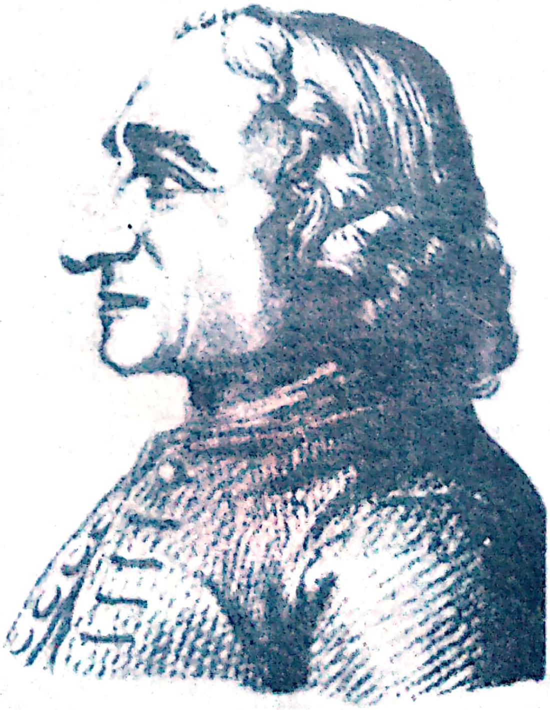
Arcangelo Corelli, „părintele artei viorii“



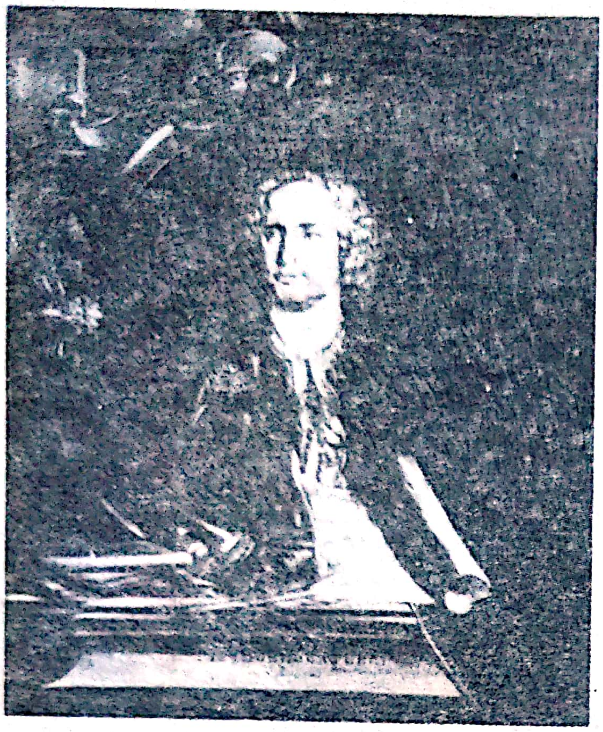
Antonio Vivaldi, geniul versatil al Barocului italian



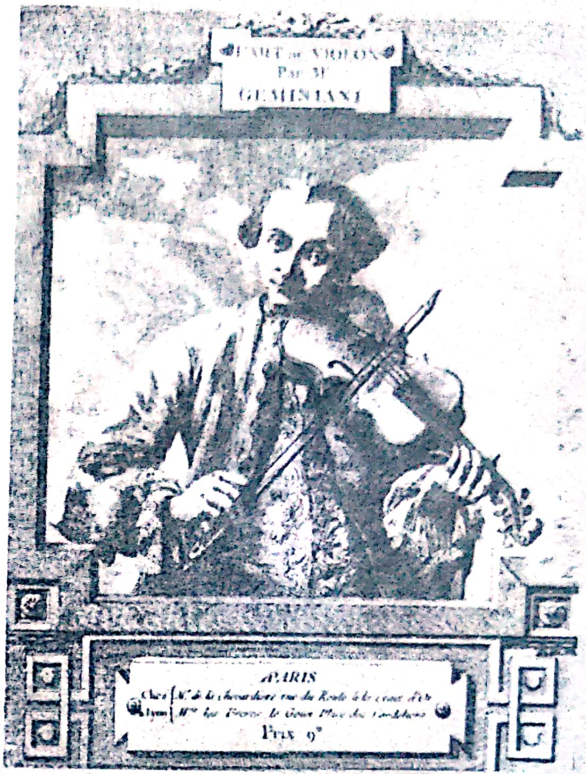
F. M. Veracini, „cel mai mare violonist al timului său în Europa“ (Burney). Lui însuși îi plăcea să spună despre sine: „Un dumnezeu și un Veracini!“ (Frontispiciul Sonatei sale academice, op. 2, editată în 1744).



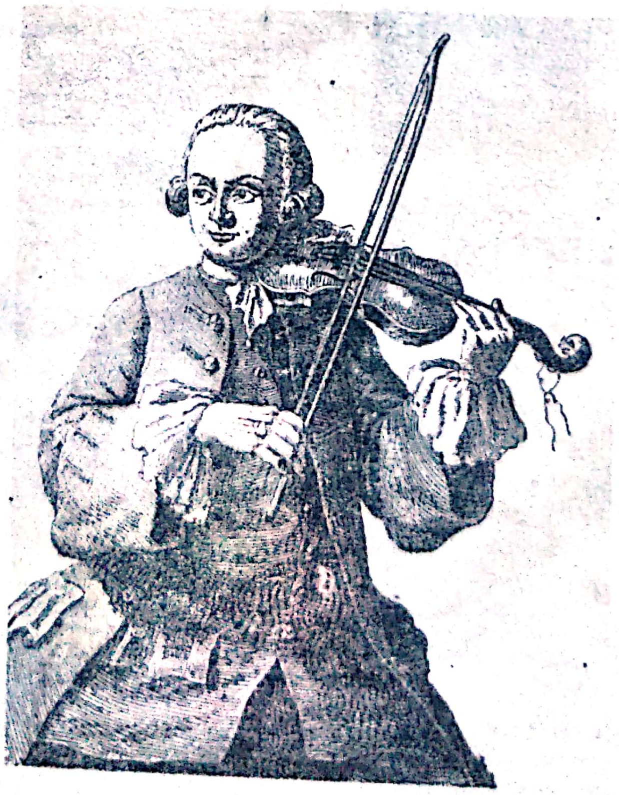
Giuseppe Tartini, fondatorul școlii din Padua, creatorul celebrei sonate „Trilul diavolului“



Pietro Locatelli, autorul faimoaselor concerte şi capricii, „L' Arte del Violino" publicate în Amsterdam, în 1733.


L'ART du VIOLON
Par Mr
GEMINIANI
A PARIS
Prix 9

Francesco Geminiani, autorul primei metode de vioară, „Arta Viorii", publicată la Londra în 1751 (The Art of Playing of the Violin), editată anul următor la Paris.



Leopold Mozartt: reproducere din Metoda sa de vioară — Violinschule, 1756

În secolul al 16-lea, vioara a fost construită în două modele — unul mai mic cu 7 mm decît vioara modernă, iar altul mai mare cu 14 mm. Andrea Amati şi Gasparo da Salò au făcut viori de ambele modele, dar Maggini, elev al lui Gasparò, a preferat modelul mare. Cîteva detalii constructive ale vechii viori, observate la instrumentele existente sau în picturi, diferă marcat de vioara modernă. Gîtul la vioara veche este mai scurt şi se proiectează drept (perpendicular) din corp, în timp ce la vioara modernă el este curbat în jos la un anumit unghi. Tastiera este scurtă, căluşul mai jos şi mai puţin rotund.

După 1550, cunoştinţele noastre despre primele viori sînt mai veridice. Instrumentele existente azi, inclusiv acelea ale dinastiilor celebre de lutieri din Cremona şi Brescia, sînt mărturii palpabile. Este adevărat că Italia este ţara în care s-a născut şi a înflorit arta construcţiei de viori, încît a ajuns să exporte viori şi violonişti în toată Europa. Şi totuşi cercetătorii şi inventariştii au arătat că vioara s-a fabricat şi s-a folosit pe larg şi în restul Europei, fiind un instrument popular, în special la festivaluri şi dansuri. Către sfîrşitul secolului al 16-lea, o serie de pictori, ca Michelangelo, Americhi Caravaggio (1573-1610), au început să fixeze în imagini vioara adevărată, culorile ei strălucitoare şi iscusinţa de nepătruns a creatorilor ei.

Apariţia Cremonei şi Bresciei ca mari centre de producere a viorilor este legată de numele lui Andrea Amati din Cremona (născut în 1511 ? şi decedat după ianuarie 1580, de cînd documente oficiale i-au numit pe cei doi fii ca moştenitori ai săi şi al lui Gasparo da Salò (1540-1609) din Brescia. Deşi Brescia a jucat un rol mai mare decît Cremona în prima jumătate a secolului al 16-lea în construcţia viorii, nu este nici o îndoială că viorile cremoneze au căpătat treptat o faimă mai mare. După moartea meşterului brescian G.P. Maggini (elevul lui da Salò) în jurul anului 1632, viorile de Cremona nu au mai avut rival în Italia.

Andrea Amati este fondatorul dinastiei lutierilor din Cremona şi primul lutier celebru. El trebuie să fi fost cu 30 de ani mai în vîrstă decît Gasparo da Salò (n.1540), presupusul „inventator“ al viorii. În adevăr, cele mai timpurii viori ale lui Amati puteau fi produse în anii 1540, în timp ce acelea ale lui Gasparo puteau cu greu să fi apărut în anii 1560, iar prima atestare a viorii adevărate cu patru corzi se găseşte în Epitomul muzical al lui Jambe de Fer din 1556. Această vioară coincide cu vioara lui Amati care poartă eticheta cu anul 1555. Cîţiva ani mai tîrziu, viorile lui Amati au devenit atît de celebre, încît Carol al IX-lea, regele Franţei, a comandat de la Amati 38 de instrumente — 12 viori mari, 12 viori model mic, 6 viole şi 8 contrabaşi — pentru o orchestră de coarde completă. 6) Una din aceste viori se află acum în Muzeul Ashmolean din Oxford, în colecţia Hill, dăruită acestui muzeu. Prin bunăvoinţa custodelui acelei colecţii, Gerald Taylor, am putut observa direct una din primele viori din istoria luteriei. Este o vioară de model mic, avînd pictată pe spate şi pe eclize insigna regală folosită de regele Carol al IX-lea şi de mama sa, Caterina de Medici. M-a impresionat măiestria şi meticulozitatea creatorului acestui instrument celebru, unul dintre cele mai vechi existente astăzi, precizia şi fineţea contururilor cutiei de rezonanţă, varnişul galben-brun şi lacul strălucitor de Cremona. Tonul este bogat şi puternic. În faţa unei astfel de opere de artă nu poţi decît să te pleci şi să păstrezi cîteva clipe de reculegere în memoria acelui mare maestru care, acum 450 de ani, cu mîinile şi mintea lui, a dat lemnului viaţă şi sonoritate.

Primele viori ale lui Gasparo da Salo din Brescia datează din 1560. O particularitate interesantă a instrumentelor timpurii este combinarea între caracteristicile lirei da braccio şi ale violei, combinaţie care a dus la aşa numita *liră-violă*. O astfel de liră-violă, aparţinînd lui Gasparo da Salò şi datînd din 1561, se află de asemenea în Colecţia Hill de la Muzeul Ashmolean din Oxford. În general, modelul şcolii bresciene se deosebeşte de cel cremonez. Viorile lui Gasparo da Salò sînt mai masive ca formă şi construcţie, în mod deosebit în părţile superioare ale curburilor. Cîteva viori ale lui Gasparo au fileuri duble, caracteristică şi mai accentuată la viorile lui Maggini, elevul său.

Italia, ţara canţonetelor meridionale, a fost leagănul epocii de aur a viorii, constructorii italieni dobîndindu-şi reputaţia unei măiestrii superioare. În secolul al 16-lea viorile italiene erau exportate peste tot în Europa, importul de viori în Franţa, Germania, Flandra fiind un fenomen curent. Desigur că viori au început să se facă şi în alte ţări. Astfel, după 1550 au apărut şcoli de construcţie de viori în Franţa, la Paris, Mirecourt, Nancy şi Lyon. Dacă au existat şcoli de construcţie de viori în Germania, Anglia sau oriunde, nu dispunem de date precise. Mai toate viorile erau importate din Italia. Vioara a pătruns atunci şi pe teritoriul ţării noastre, în Transilvania. În 1558, în cadrul serbărilor prilejuite de instalarea lui Sigismund Bathory, şi-a dat concursul şi un violonist italian.[7]

Muzicienii care compuneau ansamblul instrumental de la Curtea din Alba Iulia, purtînd numele de „musicus", erau aproape toţi italieni. Spania, de asemenea, nu cunoştea pe atunci construcţia de viori, dar importa viori şi violonişti din Italia. Documente engleze din secolul al 16-lea atestă faptul că Anglia importa şi ea viori şi violonişti din Italia.

Arcuşul folosit în secolul al 16-lea se deosebea, evident, de cel folosit la rebec sau lira da braccio. Dar iconografia este insuficientă pînă în secolul al 18-lea cînd arcuşul s-a stabilizat definitiv de către François Tourte. Arcuşurile care au supravieţuit din secolele 17-18 (nu din secolul al 16-lea) aveau, toate, indiferent de lungime, forma convexă a curburii în afară, ca un arc de vînătoare. Curbura era mult mai accentuată la bagheta din secolul al 16-lea. Unele arcuşuri erau grosolane, altele erau mai elegante şi mai bine echilibrate. Fixarea părului era simplă, cu ajutorul unor noduri sau despicături la capetele baghetei. Curbura baghetei a continuat să se micşoreze pînă în secolul al 18-lea, cînd a devenit inversă, cu toate calităţile derivate — elasticitatea, lăţimea părului în noul sistem de fixare, eleganţa etc.

Întrucît arcuşul are un rol extrem de important în funcţionalitatea sonoră a viorii şi deci în însăşi dezvoltarea muzicii instrumentale, el a fost continuu perfecţionat. Această evoluţie a arcuşului include contribuţiile importante ale unor artişti foarte ingenioşi, ţinînd seama de drumul parcurs de la acea formă iniţială, primitivă şi grosieră, pînă la arcuşul modern, cu silueta, eleganţa şi elasticitatea lui. Menţionăm astfel principalele momente şi contribuţii importante : Mersenne (1620), Kircher (1640), Castrovillari (1660), Bassani (1680), Corelli (1700), Tartini (1740), Cramer (1770), Viotti (1790), Thomas Smith (1770), Tourte, tatăl (1780), Francois Tourte (1800).

Arcuşul lui Marin Mersenne era foarte lung, pe motiv că „arcuşele sînt cu atît mai bune cu cît sînt mai lungi, din cauză că trăsăturile lui durează mai mult“[8]. Banda de păr era însă considerabil mai îngustă decît la arcuşul modern, cuprinzind numai 80-100 de fire, în comparaţie cu arcuşul modern care cuprinde 150-200 de fire. În secolul al 17-lea avea tensiune fixă, neexistînd în general nici o modalitate de a întinde sau a relaxa părul.

Istoria arcuşului de vioară este destul de săracă în date sigure, iconografice şi picturale. Astfel putem găsi o menţiune sumară a principalelor momente ale evoluţiei arcuşului pentru prima oară în *Notice sur Antonio Stradivari* de F. J. Fétis (Paris, 1856), prezentînd linia evolutivă de la Mersenne (1636), prin Corelli (1700) şi Tartini (1740) la Viotti (circa 1780). Despre arcuşul lui Corelli se spune că era foarte mic, similar arcuşului italian din acel timp, probabil echivalent cu arcuşul lui Stradivari, o versiune mai scurtă a arcuşurilor folosite de Veracini şi Geminiani. Apoi, singura reprezentare a arcuşului lui Tartini este aceea dintr-un portret (c.1760) care arată o baghetă dreaptă de lungime moderată, avînd capul în formă de ştiucă (ascuţit şi îndoit în sus spre a asigura distanţa părului de baghetă), iar la talon se observă un mecanism de întindere.

Perfecţionarea arcuşului s-a definitivat în secolul al 18-lea, către sfîrşit. Pe lîngă problema lungimii şi a curburii, au trebuit găsite soluţii optime, privind greutatea arcuşului, echilibrul, sistemul de întindere a părului. Arcuşurile existente la începutul secolului al 18-lea erau mult mai uşoare decît arcuşul modern. Judecînd după exemplarele existente în acea perioadă, arcuşul ideal se caracteriza prin combinarea calităţilor de a fi uşor şi puternic. Lemnul tipic folosit era din arborele şarpelui (Strichnos colubrina). Lemnul de Pernambuco (o varietate superioară de lemn brazilian), folosit în mod constant în construirea arcuşului modern, fusese cunoscut şi utilizat doar la cîteva dintre cele mai bune arcuşuri vechi, incluzînd arcuşurile lui Stradivari. François Tourte a fost acel geniu care, combinînd experienţa din trecut şi propria sa iscusinţă şi viziune, şi fiind sprijinit şi de Viotti prin observaţii preţioase, a realizat arcuşul modern, în forma sa desăvîrşită. El a fixat lungimea definitivă a arcuşului de vioară (75 cm) şi a stabilit că lemnul cel mai bun pentru fabricarea sa este Pernambouco-ul (prin culoarea maron sau roşcată, densitate şi elasticitate), precum şi greutatea ideală (60-65 g). El a determinat acea curbură precisă care îi dă supleţe, echilibru şi energie. El a imaginat mijlocul de a asigura aşezarea plată a părului, prin forma capului, semn al originalităţii constructorului, şi cu ajutorul caprei din lemn de abanos. Toate aceste modificări au contribuit la sporirea considerabilă a volumului sunetului şi a calităţilor expresive ale viorii.

În concluzie, putem spune că în jurul anului 1550 se definise vioara adevărată cu patru corzi şi cvinta superioară obţinută prin adăugarea coardei Mi, cu toate atributele derivate, silueta şi sonoritatea viorii. Judecînd după cîteva viori existente înainte de 1600, vioara „în carne şi oase“, cum se spune, era considerabil superioară ca aspect faţă de specimenele care apar în picturile din secolul al 16-lea. După anul 1600 pictori ca Orazio Lomi Gentileschi (1562-1647) au pictat noile viori în toată culoarea şi splendoarea frumuseţii lor.

Deşi atinsese nivelul unui instrument sonor complet, superior ca structură constructivă şi frumuseţe sonoră, vioara a continuat să se perfecţioneze pînă la forma desăvîrşită de celebrii lutieri ai şcolii cremoneze, Stradivarius şi Guarnerius, continuatorii lui Andrea Amati.

Antonio Stradivari (1644 ?-1737) este cel care a dus la deplina desăvîrşire construcţia viorii. Claritatea, suavitatea şi forţa sonoră a viorilor lui Stradivari au dus la creşterea valorii lor şi la celebritatea de care se bucură astăzi. Acelaşi lucru spunem şi despre viorile lui ***Giuseppe Antonio Guarneri,*** supranumit ***Del Gesù (1687-1742).*** Ele sînt la fel de renumite ca şi cele ale lui Stradivari, dar au o forţă sonoră mai mare, fiind căutate de soliştii concertelor din marile săli moderne de astăzi.

Forma pe care au găsit-o, în sfîrşit, aceşti mari maeştri lutieri italieni, a dus la fenomenul unic de creativitate umană, astfel că de la Amati şi Stradivarius vioara a rămas neschimbată şi neschimbabilă, un miracol între invenţiile omului, din cauză că îmbunătăţirea şi perfecţionarea ei pare să nu fie posibilă, nici necesară, nici de dorit.

2. IMPACTUL VIORII ÎN DEZVOLTAREA MUZICII OMULUI. IDIOMUL MUZICAL VIOLONISTIC

Noul specific sonor, generat de forma constructivă desăvîrşită a viorii, a dus în mod firesc la făurirea unei muzici adecvate, la ceea ce unii specialişti numesc „idiomul muzical violonistic“ [9]. Sensul termenului de „idiom“ este conexat cu dezvoltarea rapidă a muzicii pentru vioară şi a tehnicii violonistice. Un „stil idiomatic“ al muzicii pentru vioară sau al interpretării la vioară implică acele trăsături care sînt caracteristice sau adecvate viorii. Desigur că se au în vedere tocmai însuşirile specifice sonorităţii, pulsaţiile şi multiplele posibilităţi expresive ale viorii. Un admirator al sunetului viorii, G. D. Doni, scria astfel încă în 1640 despre atributele viorii : „În ansamblu, în mîna unui talentat violonist, vioara reprezintă dulceaţa lăutei, suavitatea violei, măreţia harpei, forţa trompetei, vivacitatea fluierului, tristeţea flautului, patetismul cornului...“ [10] Sînt de asemenea remarcabile aprecierile lui F. Kreisler, cunoscut pentru căldura sunetului şi eleganţa interpretării sale, cu privire la calităţile viorilor : „Ele au o sensibilitate ca şi oamenii. Ele respiră şi pulsează cu un miliard de vibraţii. Ele au un sistem nervos şi un sistem arterial ; obosesc exact ca fiinţele umane şi au, la fel, nevoie să se odihnească. De aceea, eu las totdeauna cele mai bune instrumente ale mele să se odihnească pentru cel puţin şase luni.“ [11]

Aşadar, idiomul muzical specific viorii derivă din resursele sonore ale acestui instrument de mare acurateţe acustică şi de întindere tonală de-a lungul mai multor octave, pornînd de la baza acordajului în cele trei cvinte cu ajutorul celor patru corzi, ştiut fiind că fiecare coardă cuprinde o multitudine de tonuri şi semitonuri, pînă la înălţimi uluitoare pe coarda „Mi“. Există de asemenea o mare varietate de combinaţii şi modulaţii.

Succesul viorii în dezvoltarea muzicii este legat de asemenea de cantabilitatea şi continuitatea sunetului. Aceasta poate fi realizată prin cultivarea unor respiraţii largi, „cantabile“, ale arcuşului pe coardă — bază a cantilenei violonistice —, prin utilizarea vibrato-ului care conferă sunetului de vioară bogăţie emoţională şi o profundă expresivitate, prin scoaterea în relief a vocii superioare. În muzica scrisă sau tipărită, elementele idiomului muzical violonistic se referă la tipuri de linii melodice încadrate în spaţiul sonor al celor patru corzi ale viorii, figuraţii adecvate, note duble şi anumite efecte speciale. Îndată ce vioara a fost acceptată ca un nou instrument, violoniştii au început să dezvolte repede o nouă tehnică distinctivă — fugi repezi în succesiuni de gamă, arpegii sau alte intervale, trăsături de arcuş variate cu sonorităţi noi, notele suprapuse, folosirea salturilor pe tastieră şi ridicarea în poziţii tot mai înalte, combinarea trăsăturilor de arcuş cu ciupirea corzilor cu mîna stîngă sau dreaptă (pizzicato), combinarea utilizării diferitelor porţiuni de arcuş cu viteza şi presiunea arcuşului pe coarde, descoperirea tipurilor fundamentale ale trăsăturilor de arcuş (marele detaché, arcuşul cantant, martelat, variate forme de legato, spiccato, staccato zburător, staccato la coardă etc.), toate acestea avînd implicaţii în execuţia muzicii pentru vioară, în diversitatea sonoră şi, deci, în profilarea şi dezvoltarea idiomului muzical violonistic, respectiv în dezvoltarea muzicii pentru vioară, fie solistă, fie cu acompaniament al unui alt instrument (chitară, clavecin etc.) iar mai tîrziu în apariţia şi dezvoltarea concertului pentru vioară şi orchestră. Violoniştii devin ei înşişi compozitori, creînd opere muzicale adecvate viorii, marilor ei potenţe sonore chemate să reflecte mai profund afectivitatea umană, cutele fine ale sufletului şi simţirii omeneşti.

Orice violonist care examinează o pagină de muzică pentru vioară din secolul al 17-lea poate şti cît de bine va suna un pasaj sau altul pe instrument, cu respectarea sonorităţii şi a registrului, şi cît de bine se va potrivi figuraţia la mîna interpretului respectiv. Dar el nu va putea să spună cît de mult din această muzică ar fi recunoscută de un instrumentist la violă, fără ca el însuşi să poată cînta la violă.

Ceea ce nu putem indica în muzică este varietatea, frumuseţea sau volumul tonului viorii, timbrul ei general, diferenţierile de culoare a tonului în diferite registre. Acestea sînt particularităţi ale viorii şi o parte integrantă a idiomului violonistic, considerat ca un tot. Dar, spre deosebire de idiomul melodiilor şi figuraţiilor, aceste caracteristici tonale nu sînt recognoscibile în scris, dacă nu pot fi notate în partitură. Aceste caracteristici tonale sînt evidente însă pentru urechea muzicală în timpul executării şi interpretării, ceea ce depinde ca realizare de gustul, tehnica şi cultura interpretului. Versalitatea tonală a viorii şi abilitatea ei de a imita un număr de alte instrumente sau chiar sunete din natură, recunoscută încă de Doni, este nu numai o afirmaţie alegorică sau doar o potenţialitate, ci şi o realitate palpabilă. Paganini a împins foarte departe valorificarea practică a acestei versalităţi intrinseci a viorii. Totul depinde de dexteritatea interpretului, de abilitatea lui şi de cunoştinţele despre legile producerii sunetelor cu ajutorul viorii.

În ce priveşte calităţile tonale este necesar să se facă distincţie între ceva care este idiomatic în muzica pentru vioară şi altceva care doar i se potriveşte şi viorii. Notele duble în ele însele sînt idiomatice pentru vioară, dar ele sînt idiomatice şi violei sau altor instrumente cu coarde. Totuşi pot exista anumite note duble (sau acorduri) care sînt nu numai idiomatice ci şi unice pentru vioară, dar nu şi pentru violă, şi viceversa.

În secolul al 16-lea, vioara era considerată propice mai ales pentru muzica de dans din cauza capacităţii ei de penetraţie, a forţei tonale şi a afinităţii ei pentru articulaţia ritmică. Prima muzică specifică viorii cunoscută pe baza unor partituri scrise este aceea cuprinsă în cele două dansuri din Baletul comic al reginei de la Curtea lui Henric al III-lea al Franţei executate în 1581 la nunta sorei reginei, d-ra de Vaudemont care s-a căsătorit cu Ducele de Joyeuse, favoritul regelui. Producţia generală a fost încredinţată lui Balthasar de Beaujoyeulx, liderul orchestrei de violonişti italieni aduşi la curtea franceză încă în 1555. Muzica a fost compusă de Lambert de Beaulieu şi Jacques Salmon, acesta din urmă fiind violonist.[12]

După anul 1600, scrierea idiomatică pentru vioară, sub aspectul melodiilor şi figuraţiilor, s-a dezvoltat foarte repede, de fapt precedînd acele forme instrumentale generice ca sonata, ale cărei origini sînt strîns conexate cu vioara. Era un fenomen firesc care decurgea din însăşi caracteristicile idiomului violonistic. Îndată ce instrumentiştii şi compozitorii (foarte frecvent, ei înşişi violonişti) şi-au îndreptat atenţia spre vioară ca mijloc de expresie, idiomul ei a fost exploatat chiar şi în conexie cu vocea umană. În *Orfeo* (1607), Monteverdi expune deja cîteva figuraţii violonistice înalte cu mult înainte de a se fi cristalizat sonata.

Tonul şi proprietăţile cantabile ale viorii au făcut din acest instrument un formidabil rival al vocii umane. Vioara a început să fie folosită pentru un acompaniament paralel al vocii umane, într-o consonanţă admirabilă. Este interesant de subliniat modul de adaptare a limbii române la exprimarea folosirii viorii în producerea muzicii. Astfel noi folosim cuvîntul „a cînta“ la vioară, acelaşi cuvînt ca şi pentru vocea umană, deci o formă de a exprima apropierea dintre cîntatul la vioară şi vocea umană. În alte limbi cîntatul la un instrument, de exemplu la vioară, este exprimat cu cuvîntul „a juca“ : în franceză — jouer, în engleză — play, în germană — spielen, în rusă — igrati, reflectînd probabil mai mult abilitatea şi uşurinţa în mînuirea instrumentului.

Nici un alt instrument nu poate rivaliza cu ea, atît din punct de vedere al bogăţiei de timbru, cît şi al infinitei varietăţi de intensitate sau al vitezei de articulaţie, fără a mai aminti sensibilitatea aproape vivantă a corzii vibrînd direct sub degetele care o presează. Ea împarte cu vocea umană însuşirea de a varia pe un spaţiu imens înălţimea absolută a sunetelor şi, în acelaşi timp, posedă, ca şi orga, puterea de a prelungi indefinit sunetele. Este adevărat că şi alte instrumente din aceeaşi familie (viola, violoncelul) posedă această însuşire miraculoasă, dar vioara le depăşeşte în multe privinţe prin înălţime şi strălucire, cu efecte dominante atît cînd ea este solistă cît şi cînd se încadrează într-un ansamblu orchestral.

Cele patru corzi, confecţionate prin procese complicate — la început din intestine de oaie, iar mai tîrziu din materiale superioare (nylon acoperit cu aluminiu sau argint) pentru a fi aduse la o mare rezistenţă la tracţiunea vibratorie, acordate în cvinte perfecte — sînt capabile ca, prin presiunea degetelor mîinii stîngi şi scurtarea lungimii lor vibratorii, să emită o diversitate nedefinită de sunete, trecînd prin toate treptele diatonice, cromatice, armonice naturale sau armonice artificiale, ridicîndu-se astfel pînă la sunetele cele mai ascuţite, fără altă limită decît aceea impusă de abilitatea personală a fiecărui executant, în raport de talent, îndemînare şi exerciţiu. Aşadar toate sunetele, afară de cele ale corzilor libere, trebuie produse de artist, într-o infinitate de înălţimi, nuanţe şi intensităţi. Într-un cuvînt, violonistul are posibilitatea de a cînta fals sau de a călca coarda exact în punctul care asigură vibraţia naturală din punct de vedere fizic şi acustic fiziologic. Astfel, bine folosită, vioara dezvăluie o inepuizabilă bogăţie intonaţională, o putere de expresie şi de emoţie comunicativă de neegalat. „Vioara cîntă cu adevărat, după cum rîde, plînge şi strigă ; ei nu-i lipseşte decît cuvîntul pentru a egala vocea umană, cu o întindere mult mai considerabilă.“ 13)

Prin simplitatea şi supleţea componentelor ei, prin bogăţia şi varietatea efectelor produse, ca şi prin dimensiunile comode, prin absenţa oricărui mecanism interpus între coardă şi organismul uman, vioara se dovedeşte a fi cel mai docil instrument, care permite cea mai completă dezvoltare a virtuozităţii. Desigur, posibilitatea nu înseamnă şi realitate în mod automat. Transformarea acestei posibilităţi în realitate impune dezvoltarea aptitudinilor fiziologice şi mentale ale violonistului printr-o voinţă tenace, prin exerciţiu metodic şi conştient zilnic, fără de care acest instrument suplu, mic şi uşor rămîne un obiect inaccesibil.

Mai mult decît atît, în lipsa studiului zilnic, ea devine răzbunătoare pe cei care nu-i respectă valoarea şi exigenţele. Numai în mîinile unor mari artişti, vioara îşi dezvăluie adevăratul miracol al construcţiei, putînd traduce prin sunetele ei miraculoase simţirea şi viziunea artistului în muzica pe care o transmite ascultătorilor săi. Heinrich Heine, poet şi prozator german (1797-1856), scria în 1843 despre vioară şi violonişti : „Cînd este vorba de violonişti, virtuozitatea nu este în întregime rezultatul velocităţii degetelor şi al tehnicii pure, aşa cum se întîmplă la pianişti. Vioara este un instrument care are capricii aproape omeneşti — ea este în acord cu starea sufletească a interpretului într-un raport simpatetic : un minut de disconfort, cel mai mic dezechilibru interior, o adiere sentimentală provoacă o rezonanţă imediată..., probabil din cauză că vioara, apăsînd asupra pieptului, poate percepe bătăile inimii noastre. Dar aceasta se întîmplă numai cu artiştii care în adevăr au o inimă care bate, care au un suflet. Cu cît un violonist este mai sobru, mai rece şi mai fără inimă, cu atît mai uniformă, mai mecanică va fi interpretarea lui, şi el poate conta pe supunerea instrumentului său, în orice timp şi în orice loc. Dar această mult lăudată siguranţă este numai rezultatul unei limitări spirituale, în timp ce unii dintre cei mai mari maeştri au fost adesea dependenţi de influenţele din interior sau din exterior. Niciodată n-am auzit pe cineva să cînte aşa de bine, ori, din acest motiv, să cînte mai prost decît Paganini.“ 14)

Aceste atribute ale viorii au reprezentat totdeauna un factor propulsiv al atracţiei irezistibile a tinerilor talentaţi pentru a îmbrăţişa încă din copilărie profesia de violonist. În adevăr, cei mai mulţi dintre cei care au şansa de a se apropia de timpuriu de vioară nu se mai pot desprinde de ea toată viaţa. Aceşti fericiţi ai soartei nu se simt niciodată singuri, fiindcă vioara le este totdeauna prieten şi confident. Există o corelaţie între longevitatea fiziologică şi cea interpretativă instrumentală. De multe ori acestea coincid ca durată, fiindcă pe unii violonişti numai dispariţia fizică îi desparte de vioară. Lui David Oistrah medicii i-au interzis la un moment dat să mai facă turnee lungi, dar el a refuzat sistematic, murind în timpul unui turneu în Olanda, în urma unui atac de cord. Kreisler a încetat să cînte la vioară la 75 de ani, în urma unui accident pe o stradă din New York. Mischa Elman era în plină formă la 75 de ani, cînd a susţinut ultimul său recital, numai cu două luni înainte de a muri în urma unui atac de cord. Ysaye şi Enescu s-au oprit cu amărăciune la 70 de ani, din cauza sănătăţii. Jacques Thibaud a murit într-un accident de avion, în timp ce se îndrepta spre Japonia într-un turneu de concerte. Robert Soëtens, violonist francez, astăzi în vîrstă de 93 de ani, susţinea la vîrsta de 88 de ani un recital în Paris cu *Partita No. 2* şi *Sonata No. 3* de Bach.

Desigur, calitatea viorii influenţează într-o importantă măsură atitudinea şi realizarea muzicii de către interpret. Un procent important din succesul interpretului corespunde calităţilor viorii. Se poate spune că există un anumit paralelism între apariţia acelor viori celebre încă în secolul al 16-lea, perfecţionate ulterior de Stradivari şi Guarneri, pe de o parte, şi naşterea şi dezvoltarea rapidă a muzicii preclasice şi clasice pentru vioară, în secolele 16, 17 şi 18, pe de altă parte. Şi astăzi, viorile Amati, Stradivarius şi Guarnerius sînt o garanţie a succesului marilor violonişti. În adevăr, nu există violonist cu o anumită reputaţie internaţională care să nu tindă să ajungă la o vioară Stradivarius sau Guarnerius, dintre cele peste 1000 de asemenea instrumente celebre care mai există şi mai circulă şi azi, după sute de ani.

Despre viaţa marilor maeştri constructori ai viorii s-a scris destul de puţin. Există iconografii şi monografii despre viorile lui Stradivari, dar viaţa lungă de aproape 100 de ani a acestui constructor de viori celebru care a dat la iveală peste 1000 de viori, viole şi violoncele, nu este prea bine cunoscută. O curioasă şi interesantă pildă de merit şi modestie erau aceşti oameni, care retraşi în atelierele lor, departe de aspiraţiile, luptele şi agitaţia gloriei artistice, făureau opere de artă neîntrecute, cu încrederea umilă că-şi exercită doar o nobilă meserie şi pasiune, menită să le aducă pîinea cea de toate zilele. Ei nu visau niciodată că operele lor vor ajunge peste sute de ani să fie evaluate la preţuri de ordinul milioanelor de dolari, comparativ cu preţurile modeste pe care le cereau atunci pentru munca lor, menite doar să le asigure existenţa. De aceea, pe bună dreptate că un Stradivari, un Amati, un Guarneri sau un Maggini, citînd doar cîţiva dintre ei, pot fi socotiţi ilustre personalităţi care, prin operele lor de artă, au avut o mare importanţă în însăşi dezvoltarea muzicii, fiind demni de a sta alături de titani creatori de opere muzicale nepieritoare ca Bach sau Beethoven. Fără îndoială că în afară de munca şi iscusinţa lor practică, de răbdarea şi ştiinţa ce depuneau aceşti neîntrecuţi maeştri în desăvîrşirea minunatelor lor instrumente, ei le mai adăugau şi acel suflu cu care erau înzestraţi de la natură, acea putere de nepătruns a geniului lor inventiv şi creator.

CAPITOLUL II

PRIMII VIOLONIŞTI ŞI NAŞTEREA MUZICII PENTRU VIOARĂ (SECOLELE XVI-XVII)

După perioada renaşterii în muzică (1450-1600), a urmat în istoria muzicii o lungă perioadă cunoscută sub numele de *Baroc* (în franceză, Baroque), între anii 1600-1750, durînd pînă după Bach şi Händel. În muzica instrumentală este o perioadă în care instrumentele specifice pentru a face muzică au premers viorilor, ducînd treptat, odată cu folosirea viorii, la apariţia sonatei, suitei, a unor ansambluri şi în particular a *concertului grosso,* precum şi a altor forme muzicale care au pregătit salturi în creaţia muzicală ulterioară în perioada clasicismului.

La început a fost folosită *lăuta* care a premers viorii, prin crearea unor forme muzicale adecvate: fragmente vocale cu acompaniament de lăută, frottole, piese de dans, piese cu caracter instrumental „liber". Înflorirea artei lăutei în Italia în secolul XVI a culminat cu creaţia lui ***Francesco (Canova) da Milano (1497-1543),*** lutenist italian celebru supranumit *il divino,* care a lăsat 7 culegeri de lucrări pentru lăută. Înaintea viorii a fost folosită deasemenea *viola* pentru a acompania forme vocale de muzică, cum a fost *Madrigalul pentru tenor şi viole* de ***Francesco di Bernardo Corteccia (1504-1571)***.

Apariţia viorii, prin calităţile ei sonore, a devenit propice unor forme muzicale superioare, ducînd la dezvoltarea unor tehnici distinctive: fugi rapide, trăsături de arcuş variate, note duble, folosirea unor spaţii sonore mai mari prin atingerea unor poziţii mai înalte pe tastiera viorii. Dacă la început vioara era folosită pentru a acompania vocea umană, treptat s-a trecut la forme expresive instrumentale. Astfel s-a născut *canzona da sonare* (cîntec pentru a fi interpretat la instrument) care a condus în secolul XVII la sonată şi fugă. Cele mai timpurii sonate erau piese scurte, divizate în părţi contrastante, dintre care unele erau compuse pentru a fi cîntate în biserică (*sonata da chiesa*) — iar altele pentru muzica de cameră laică (*sonata da camera*). Mai întîi a fost compusă muzică pentru grupe de două, trei sau patru viori cu acompaniament de *bas coninuu* (violoncel, orgă sau clavecin), ceea ce s-a reflectat în *trio-sonata* scrisă pentru două viori şi bas cifrat care a dominat era Barocului. Mai tîrziu, *solo-sonata* a devenit vehiculul preferat pentru dezvoltarea tehnicii violonistice pînă la concertul de vioară la începutul secolului XVIII.

A. BAROCUL ITALIAN TIMPURIU ÎN TEHNICA ŞI ARTA VIORII

Naşterea şi dezvoltarea muzicii pentru vioară se datoresc italienilor, fiind cei care au condus pe acest drum, experimentînd şi inovînd mereu, pînă la culmea atinsă de Corelli şi continuînd cu violoniştii creatori de muzică pînă către mijlocul secolului XVIII, într-un proces unic de tranziţie de la baroc la clasicism.

Italia este ţara binecuvîntată de două ori: odată pentru că a făurit vioara, instrument nemuritor adus la o perfecţiune finală definitivă, a doua oară pentru că italienii au fost primii în lume care au arătat prin compoziţiile lor, cum pot fi valorificate resursele sonore ale viorii pentru a răspunde destinului ei constructiv miraculos.

Compozitorii italieni care au premers şi au dezvoltat tipul de *canzona da sonare* au fost ***Andrea Gabrieli (1510-1586),*** apoi nepotul acestuia, ***Giovanni Gabrieli (1557-1612)*** care a scris primul set conţinînd celebra *Sonata pian'e forte alla quarta bassa* şi a cărui creaţie şi-a găsit expresia într-un ciclu de sonate interpretate în 1988 la radio BBC3 de către violonistul francez Jean Jacques Kantorow, ***Girolamo Frescobaldi (1583-1643),*** virtuoz organist, compozitor recunoscut prin ale sale toccate, fugi, ricercari şi capricii pentru orgă şi alte instrumente, ***Claudio Merulo (1533-1604),*** compozitor şi organist renumit, care a dezvoltat formele de ricercar instrumental, canzona şi toccata.

În această perioadă de început, un rol însemnat l-a avut ***Claudio Monteverdi (1567-1643)*** din Cremona. El a fost un eminent organist şi un profesionist pentru vioară, introducînd în compoziţiile sale multe inovaţii în folosirea expresivă a viorii. În opera sa *L' Orfeo* Monteverdi a folosit o orchestră bogată de viori, violoncele, două viori piccoli (violini piccoli), acordate cu o octavă deasupra viorilor obişnuite. În lucrările mai tîrzii a folosit procedee noi pentru vioară: *tremolo* (trăsătura de arcuş alternativă şi repede pe aceeaşi notă), *pizzicato* cu mîna dreaptă, trăsătura de arcuş *morendo* (arcata morenda) şi accentele de arcuş urmate de *piano subito.*

Un alt violonist remarcabil a fost ***Salomone Rossi (1570-1630),*** supranumit Evreul (Il Ebreo), concertmaestru în Mantua. El a publicat patru volume de piese instrumentale, între care cele mai timpurii *triosonate* pentru două viori şi bas lăută, precum şi variaţiuni pentru viori şi piese de dans. Tehnica sa era simplă, fiind interesat mai mult în explorarea formelor instrumentale decît în virtuozitate.

Paolo Quagliati (1555-1628) s-a născut la Chioggia. El a compus o cantată dramatică şi monodii (1623), incluzînd vioara. Deasemenea el a compus mai multe ricercare şi canzone instrumentale şi o *Toccată pentru vioară solo* cu acompaniament de lăută.

Un real virtuoz a fost ***Biagio Marini (1597-1665),*** ca violonist al lui Monteverdi la Catedrala San Marco din Veneţia. El a atins nivelul cel mai înalt al profesiei sale ca instrumentist şi muzician în 1628, publicînd ca *Opus 8* un volum de 68 de piese instrumentale pentru diverse instrumente — vioară, corn, fagot, trombon — în combinaţii variate, inclusiv şi sonate cu bas cifrat. Tratamentul tehnic al viorii cuprindea note duble, acorduri triple și cvadruple, pasagii rapide și alte efecte. Chiar și în zilele noastre violoniștii care se specializează în muzica Barocului descoperă lucruri deosebite pentru cunoașterea pioneratului în dezvoltarea tehnicii viorii. Marini a petrecut mult timp la Curtea Wittelsbach din Bavaria, trecînd astfel arta italiană peste Alpi. Cam în aceeași perioadă a trăit un notabil compozitor instrumental italian, ***Tarquinio Merula (1590-1665)*** din Cremona care a publicat 8 colecții de muzică bisericească, de canzone și sonate și 5 de muzică seculară (madrigale, dialoguri, monodii). Printre violoniștii compozitori ai acelui timp se menționează ***Luca Marenzio (1554-1599)*** care a fost faimos în madrigaluri. El a scris în 1591 o Simfonie în cinci părți, de fapt un madrigal în care partea sopranului era dată viorii. Se pare a fi fost cea mai veche muzică pentru vioară apărută într-o structură simfonică. Un alt violonist virtuoz a fost ***Carlo Farina (circa 1600-1640).*** El a fost cel mai timpuriu violonist și compozitor de muzică cu iz de virtuozitate tehnică care a activat în Italia și la curțile din Dresda și Köln, publicînd în anii 1620 cinci volume de sonate și alte piese de bravură violonistică, între care celebrul său *Capriccio stravagante* care conținea multe efecte sonore imitative, sugerînd zgomotele produse într-o curte de vite. Acest Capriciu conține probabil primele exemple de folosire a efectului pizzicato și a sunetelor armonice.

Între timp orașul Bolonia, vechi centru universitar, a cunoscut o renaștere muzicală deosebită. În 1657 a fost numit la biserica San Petronio un nou director muzical în persoana lui ***Maurizio Cazzati (1620-1677),*** cunoscut pentru activitatea muzicală nu numai în Bolonia ci și în Mantova și Bergamo, compunînd atît muzică religioasă cît și lucrări instrumentale. El a organizat un ansamblu puternic, folosind permanent 22 cîntăreți și 13 instrumente, între care existau două viori, cîte două viole alto și tenor, un violoncel și un bas. Celistul acestui colectiv era ***Giovanni Battista Vitali (1632-1692)*** care cînta tot așa de bine și la vioară. Născut în Bolonia, el a studiat cu Cazzati, devenind unul din pionierii sonatei, compunînd cele 12 trio-sonate pentru două viori și bas cifrat. Astăzi este mai bine cunoscut fiul său, ***Tommaso Antonio Vitali (1663-1745)*** care a învățat vioara cu tatăl său, devenind faimos cu *Ciaccona* sa, nelipsită nici azi din repertoriul violonistic în ediția lui Ferdinand David și Charlier. Jascha Heifetz și-a deschis recitalul său de debut la Carnegie Hall din New York cu această Ciacconă folosind un acompaniament de orgă.

Un alt membru proeminent al orchestrei de la San Petronio a fost ***Giuseppe Torelli (1658-1709).*** Cele mai multe compoziții nepublicate se găsesc încă în arhivele acelei biserici. I-au fost publicate postum, în 1709, anul morții sale, mai multe compoziții ca *Opus 8,* intitulate *„Concerti grossi“*, din care șase sînt adevărate solo concerte pentru vioară și orchestră. Astfel Torelli a fost primul care a dat un model de solo concert, ascuns sub denumirea de „concerto grosso“, rămînînd ortodox formei de „concerto grosso“. Efortul de pionierat al lui Torelli în genul concertului solo de vioară a fost preluat imediat de Vivaldi.

Un violonist italian în avans față de timpul său a fost ***Giovanni Battista Bassani (1657-1716).*** El s-a născut la Padova și a murit la Ferrara. A fost profesorul lui Corelli. Compozițiile sale includ sonate care demonstrează cunoştinte temeinice despre digitaţie şi folosirea arcuşului, în avans faţă de predecesori.

Barocul italian în arta viorii continuă dezvoltarea şi maturizarea sa prin contribuţia unor mari violonişti italieni din secolul XVII şi XVIII, în procesul unic de tranziţie la clasicism în arta viorii.

B. VIOARA ŞI VIOLONIŞTII PRECLASICI ÎN FRANŢA

Dacă Italia este leagănul viorii şi al muzicii născute odată cu ea, influenţa sa se resimte în toată Europa, în raport cu condiţiile economico-sociale şi culturale din diferite ţări. Exportul de viori şi violonişti din Italia a devenit un fenomen curent. În Paris, Londra, Dresda sau Viena, influenţa italiană a stimulat talentul nativ local, existent în mod firesc în fiecare ţară, la fiecare popor. Mai tîrziu au apărut adevăraţii titani ai muzicii în ţările europene, rivalizînd cu muzicienii italieni, iar astăzi cei mai mari şi mai numeroşi violonişti se află în afara Italiei, în Europa, America şi chiar în Extremul Orient.

În Franţa, vioara a avut o existenţă originală. Destul de timpuriu francezii s-au arătat foarte interesaţi în noul instrument atît în practică cît şi în teorie. Curtea regilor Franţei a comandat foarte de timpuriu viori din Italia..Bineînţeles că Franţa nu dispunea atunci de muzicieni de talia lui Corelli, Veracini, Locatelli, Vivaldi sau Tartini care făcuseră epocă în Italia. Este adevărat că în Franţa pe la mijlocul secolului al XVII-lea a existat un *Rege al violoniştilor* (Roi des Violons), iar dezvoltarea artei viorii s-a făcut în mare măsură cu sprijinul direct şi asistenţa curţii regale. Creşterea popularităţii „baletelor curţii", încurajate de Caterina de Medici, a dus la formarea unor orchestre mari, între care *Cele 24 de viori ale regelui* (Vingt quatre Violons du Roi). Aceste 24 de viori erau în realitate o orchestră de coarde formată din instrumente aparţinînd familiei viorilor : 6 viori, 4 viole I, 4 viole II, 4 viole III, 6 violoncele („basse de violon"). După unele mărturii ale contemporanilor, sunetul acestui ansamblu era de o putere şi frumuseţe inimaginabile. Vioara se impunea ca *„regina instrumentelor"*. Acest ansamblu a primit status oficial încă din 1626 acordat de regele Ludovic al XIII-lea. În legătură cu „baletele curţii", este cunoscut faimosul *Balet al Reginei* (Ballet de la Reine) compus de violonistul Salmon şi contrabasistul Beaulieu. Gavotta din această partitură a devenit populară sub titlul „Air Louis XIII". Acest balet a fost aranjat pentru o orchestră mare, conţinînd, alături de coarde, toate instrumentele cunoscute în acel timp : flaute mici şi mari, oboi, trompete, cornuri de vînătoare, un corn englezesc, tromboane, tobe, harpe, lăute şi orga. Treptat s-a dezvoltat şi opera cu rezultate benefice pentru instrumentişti.

Deşi violoniştii francezi din acel timp nu se pot compara cu contemporanii lor italieni, au fost totuşi printre ei şi unii instrumentişti talentaţi şi creatori. Primul dintre ei este ***Le Roi des Violons, Louis Constantyn,*** ale cărui gavotte, sarabande, pavane şi allemande au devenit populare dincolo de graniţele Franţei, în special în Germania şi Anglia. Influenţa muzicii franceze în Germania trebuie să fi fost destul de mare în acel timp. O dovadă este dezvoltarea *„suitei"* germane, constînd în principal din dansuri în stil francez, deosebindu-se de sonata italiană care era bazată pe canzone.

În timpul lui Ludovic al XIV-lea muzica şi artele au cunoscut o înflorire şi mai mare. El a numit compozitor de muzică de cameră la curte pe florentinul ***Giovanni Battista Lulli,*** care şi-a luat el însuşi numele de ***Jean Baptiste Lully (1632-1687).*** El s-a născut în Florenţa şi a venit în Franţa la vîrsta de 14 ani ca „băiat de serviciu" (garcon de chambre) în casa unei familii aristocrate, unde a rămas pînă la vîrsta de 20 de ani. Aici a avut posibilitatea să-şi dezvolte talentul său remarcabil ca muzician şi dansator, vioara devenind instrumentul său preferat pe care şi-a însuşit-o singur. Intrînd în serviciul regelui în 1633, el a cîştigat favoarea suveranului prin tot ce făcea şi crea în domeniul muzicii. Astfel la cererea sa, el a primit permisiunea de a organiza o a doua orchestră, numită *Bands des petits violons du Roi* (Orchestra micilor viori ale regelui), formată din 21 de instrumentişti. Această orchestră cînta propriile lui compoziţii care erau în mare vogă la Curtea din Versailles. I s-a comandat deasemenea să scrie muzică pentru piesele de teatru ale lui Molière — introduceri, arii şi dansuri.

Ambiţia sa nu cunoştea margini. El a apărut chiar şi ca actor, spre surpriza şi plăcerea regelui. După moartea lui Molière i s-a încredinţat conducerea Teatrului Regal, înfiinţînd deasemenea o companie de operă. Orchestra sa era cea mai bună din Paris. De multe ori aducea regizori din Veneţia la producţia operelor sale în Paris. El a fost un prolific compozitor de opere, compunînd 20 de opere şi spectacole muzicale care s-au menţinut pe afiş mai mult de 50 de ani. Opera sa, *Armida,* este o ingenioasă lucrare de artă. După relatările contemporanilor, Lulli era un magnific violonist. Ambiţia sa era însă nu să fie un remarcabil solist ci să aibă cea mai bună orchestră de teatru din Europa. Cum el conducea repetiţiile sale cu vioara în mînă, evident că realiza precizia şi puritatea în execuţia muzicienilor şi în special o perfectă uniformizare a trăsăturilor de arcuş în secţiile coardelor, ceea ce era mult admirat. În felul acesta, Lulli a făcut mult pentru dezvoltarea orchestrei şi în particular a secţiei de coarde. Lulli a murit la 55 de ani datorită unui accident: în timp ce dirija orchestra a căzut, s-a rănit la un picior şi a murit din cauza unei cangrene.

În această perioadă au activat cîţiva violonişti francezi cu anumite merite în edificarea şcolii de vioară franceze. Astfel ***Jean Baptiste Sénaillé (1687-1730)*** a fost un violonist proeminent. A studiat cu Anet în Franţa şi cu Vitali în Italia. El a fost membru al celor *„24 de viori"* ale regelui Ludovic al XV-lea. Cele 50 de sonate ale sale conţin melodii frumoase şi o muzică nobilă. ***Jean Ferry Rébel (1666-1747),*** născut în Paris, a fost elevul lui Lully, devenind unul din cele *„24 de viori ale regelui"* din 1717. Violonist excelent, el a compus 24 de sonate şi piese variate pentru vioară şi bas continuu, demonstrînd că şi-a însuşit stilul lui Corelli, fără a renunţa la vechiul stil francez. Fiul său, ***François Rébel (1701-1775)*** a fost deasemenea un bun violonist, fiind la 13 ani membru al orchestrei din Paris. ***Baptiste Anet (1680-1755)*** a studiat cu Corelli, apărînd la Paris ca solist cu mare succes. Curînd însă, pierzînd din ritmul evoluţiei sale ca violonist, el a devenit un simplu dirijor al unei mici orchestre private a unui nobil polonez. Dar nu este nici o îndoială că el a fost un pionier al introducerii principiilor avansate ale tehnicii şi artei viorii italiene în Franţa.

Un compozitor important a fost ***François Francoeur (1698-1787),*** care a colaborat cu François Rébel la crearea în anii 1726-1760 a 11 opere. Francoeur a fost de două ori menagerul Operei din Paris (1756-1767, 1772-1775) şi a compus muzică pentru vioară, sonate, opere, balete. El a devenit azi mai cunoscut prin transcripţia lui Fritz Kreisler a faimoasei sale piese *Siciliana şi Rigaudon* pe care o cîntă cu acelaşi farmec nu numai elevii şcolilor de muzică ci şi marii violonişti ai timpului nostru, după aproape 300 de ani. Siciliana implică un sunet suav, vibrat dar simplu şi limpede, iar *Rigaudonul* se impune prin ritm şi virtuozitate care, numai dacă e adus la uivelul şi ritmul cerut de structură, poate să evidenţieze atît conţinutul muzical cît şi tehnica instrumentală avansată pe care a intuit-o compozitorul.

Un rol important în dezvoltarea muzicii franceze la începuturi l-a avut ***Jean Philippe Rameau (1683-1764).*** Deşi era un profesional organist şi clavecinist, el a învăţat singur armonia şi contrapunctul, scriind un important *Tratat de armonie,* publicat la Paris în 1722, în care tratează pentru prima oară problema răstunării acordului şi principiile progresiunii acordurilor, ceea ce a avut o importanţă deosebită pentru dezvoltarea creaţiei muzicale, inclusiv a celei pentru vioară. El nu a fost violonist, dar a scris lucrări adaptate viorii, dintre care unele se cîntă şi azi, cum este Gavota, în ediţia violonistului Burmester.

C. VIOARA ŞI PRIMII VIOLONIŞTI ÎN ANGLIA

Cultura artistică a poporului englez a creat numeroase lucrări de o mare valoare în domeniul literaturii, al picturii şi al altor arte. Creaţia muzicală profesională a Angliei a ocupat la sfîrşitul evului mediu unul din primele locuri în Europa şi s-a menţinut şi în secolul XVII-lea la un nivel relativ înalt; ulterior, dezvoltarea acestei culturi a suferit o stagnare. Abia în secolul al XIX-lea şi al XX-lea cultura muzicală engleză a intrat în perioada unei noi „Renaşteri muzicale", dînd o întreagă pleiadă de compozitori talentaţi.

La poporul englez muzica se afla în mare cinste, fiind apreciată şi folosită atît de masele populare, de tîrgoveţi, cărbunari, de actorii teatrelor populare sau ai teatrelor profesionale. Este semnificativă concepţia lui Shakespeare (1555-1612) despre muzică :

Un om ce n-are muzică în suflet
Şi nu-i mişcat de-o dulce melodie
E-n stare să trădeze, să înşele;
Pornirile-i sînt sumbre ca şi noaptea
Şi neagră ca Erebul e simţirea-i.
Să nu te-ncrezi în oameni de acest soi.[1)]

Un loc important în muzica secolului al XVI-lea îl ocupă ***John Dowland (1562-1626)*** care este, poate, cel mai mare reprezentant al Renaşterii engleze în muzică. Virtuoz al lăutei şi umanist cu cunoştinţe multilaterale, Dowland a lăsat generaţiilor următoare o bogată moştenire muzicală prin mai multe culegeri de cîntece melodioase cu acompaniament de lăută şi violă (unele devenite populare ca „Întoarce-te, dulce dragoste“ — (Come again, sweet love). Atrage atenţia armonia bogată pentru acea vreme, redînd cu fidelitate cele mai fine nuanţe ale sentimentelor ; trebuie menţionate în special întîrzierile expresive, caracteristice pentru muzica lui Dowland. Ultima sa culegere de cîntece (a patra) este deosebit de interesantă pentru dezvoltarea tradiţiilor muzicale ale vremii sale. El conferă aici un rol tot mai important unei noi trăsături a stilului melodic ; încadrarea în ornamentaţii a melodiilor. Ritmul este extrem de variat. Acompaniamentul este de un tip nou ; trei din cîntecele conţinute în această culegere sînt scrise pentru un fel de „formaţie de trio“, lăuta îndeplinind rolul pianului, acompaniată de viola soprano (treble) şi de viola bas, corespunzînd partidei viorii şi violoncelului din zilele noastre. Desigur, această creaţie muzicală bogată constituia şi pentru muzica destinată viorii o bază şi o sursă de inspiraţie.

Printre primii violonişti recunoscuţi în Anglia a fost ***William Brade (1560-1635),*** dar a trăit mai mult pe continent la diferite curţi germane sau daneze, la Berlin sau Hamburg, unde a şi murit. El a prosperat în oraşul liber Hamburg, unde a publicat mai multe colecţii de piese muzicale, fiind considerat fondatorul şcolii de vioară hanseatice germane. Ca violonist, el a excelat în improvizarea unor variaţiuni solo cu un acompaniament de bas continuu.

Thomas Baltazar (1630-1663) s-a născut în Germania la Lübeck, dar s-a stabilit în 1655 în Londra. Virtuozitatea sa a produs senzaţie la Londra în rîndul celor avizaţi (conoisseurs), fiind numit cel mai faimos artist al viorii pe care l-a produs lumea pînă atunci. Un contemporan relata : „L-am văzut urcînd în viteză cu degetele sale pînă la sfîrşitul tastierei viorii şi apoi coborînd înapoi cu vioiciune şi perfectă intonaţie, pe care nu le-am mai văzut înainte la nimeni altcineva în Anglia.“ [2]

Regele Charles II, instaurat în 1660 a adus gustul şi predilecţia sa pentru muzica franceză, sub influenţa căreia trăise în anii de exil. El avea preferinţă nu atît pentru viole, cît mai ales pentru viori, care deşi nu erau acceptate la început, ele s-au răspîndit şi în Anglia ca şi pe continent. Regele a organizat o orchestră de *„24 de viori“*, după modelul francez, numind pe Baltzar ca lider în locul concertmaestrului Davis Mell. Dar popularitatea sa l-a împins pe Baltzar spre beţie, ruinîndu-şi sănătatea. El a murit la vîrsta de 33 ani şi a fost înmormîntat la Wesminster Abby, în partea denumită „Colţul poeţilor“, lîngă Händel.

John Banister (1630-1679) a fost concertmaestrul orchestrei regelui Charles II, urmînd lui Baltzar. Pregătit de Jean Baptiste Lully spre a organiza o orchestră mai mică din 12 viori luate din cele *24 de viori*, el a organizat primul concert public la Londra în 1672 care apoi se repeta în fiecare după amiază la ora 4, la care amatorii plăteau un shilling (a 12-a parte dintr-o liră englezească). După moartea lui Banister în

1679 aceste concerte se ţineau săptămînal, sponzorizate de Thomas Britton, om de afaceri în domeniul cărbunelui şi patron de muzică, continuînd pînă în 1714.

O figură proeminentă în muzica engleză a fost ***Henry Purcell (1659-1695)***. La vîrsta de 18 ani, el a fost numit compozitor al „viorilor regelui", cu obligaţia de a scrie arii şi dansuri pentru concertele de la curte, din nefericire toate fiind pierdute. Purcell a scris multe piese inspirate pentru instrumente de coarde. Aşa sînt remarcabilele *Fantezii* pentru coarde şi superbele *Trio-Sonate* din 1683 pentru două viori şi bas cifrat. Alte 10 sonate au fost publicate postum în 1697. În general aceste compoziţii se resimt de influenţa italiană. În memoria acestui mare muzician englez o sală de concert de circa 500 de locuri în complexul artelor „South Bank Center" din Londra poartă numelealui Purcell (Purcell Room), fiind destinată în general evenimentelor de debut pentru tinerele talente muzicale de pretutindeni. Prin moartea lui Purcell (1695) se încheie o eră remarcabilă a muzicii engleze de cameră, atît pentru viole, cît şi pentru noile viori. Dezvoltarea viitoare a acestui gen de muzică în Anglia trece într-o anumită măsură în mîinile unor muzicieni străini stabiliţi la Londra; ca Nicola Matteis, Geminiani şi Händel.

Nicola Matteis (1640-?), violonist italian stabilit la Londra în 1672, unde a devenit faimos ca violonist virtuoz şi compozitor, admirat de publicul englez. Unele din lucrările lui mai circulă şi azi prin anticariatele londoneze. Fiul său, ***Nicola***, a fost deasemenea un excelent violonist.

D. PRECLASICISMUL ÎN ARTA VIORII ÎN AUSTRIA, GERMANIA ŞI BOEMIA

Influenţa Italiei s-a resimţit şi în Austria şi Sudul Germaniei, prin imigrarea unui număr tot mai mare de muzicieni italieni (Biagio Marini, Giovanni Battista Buonamente etc.).

Johann Heinrich Schmelzer (1630-1680) este considerat fondatorul şcolii de vioară austriece. El a fost angajat ca violonist al orchestrei la Curtea austriacă şi director de muzică instrumentală, fiind apreciat ca unul din cei mai renumiţi violonişti din Europa acelui timp. El a lăsat celebrele sale sonate pentru vioară şi bas cifrat, excelente din punct de vedere tehnic şi muzical, dintre care unele se mai cîntă şi azi.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704) s-a născut în Wartenberg, Boemia, devenind concertmaestru la curtea prinţului Arhiepiscop din Salzburg, unde a trăit şi activat pînă la sfîrşitul vieţii. Ca violonist era maestru al dublelor coarde. Realizările lui pot fi apreciate prin cele două colecţii ale sale: *Sonatele Rosary* (1676) şi *Sonatele pentru vioară şi bas cifrat* (1681). *Passacaglia pentru vioară solo* prevesteşte prin structura sa polifonică *Ciaccona* de Bach. Biber a folosit *scordatura*. El a fixat un acord diferit pentru fiecare sonată din ciclul Rosary. Există o excelentă înregistrare a acestor sonate de către violonistul austriac Eduard Melkus cîntînd pe o violină baroc în stare originală.

Un alt violonist important din această perioadă este ***Johann Jakob Walther (1650-1717)***. El a activat ca muzician de cameră la Curtea Electorului de Saxonia, devenind faimos prin publicarea unei colecţii originale intitulată *Scherzo-uri pentru solo vioară,* ultimul fiind aşa numită *Serenadă* pentru cor şi viori, orgă, chitară, cimpoi, două tromboane, timpani şi harpă. În compoziţiile sale el s-a dovedit un expert în folosirea poziţiilor înalte, a staccatoului la coardă şi zburător, a arpegiilor peste coarde şi a notelor duble. De la un moment dat el părăseşte profesia muzicală, trecînd în diplomaţie.

Un alt violonist german avansat a fost ***Nikolaus Adam Strungk (1640-1700).*** El s-a născut în Hanovra, fiind cunoscut atît ca organist cît şi ca violonist. Strungk a fost apreciat de Corelli pentru tehnica sa şi pentru folosirea scordaturii. În acel dialog faimos, plin de amuzament, Corelli, după ce l-a ascultat pe Strungk, l-a numit pe acesta *archidiavolo* în opoziţie cu numele său de Arcangelo. Strungk a deţinut multe poziţii importante ca violonist. El a fost violonist în orchestra din Hanovra, director al Muzicii Municipale din Hamburg, compozitor de muzică de cameră în Hanovra. În 1763 a devenit maestru al muzicii la curtea din Dresda. El este autorul unei lucrări valoroase de exerciţii pentru studiul viorii şi al violei de gamba, intitulată „Musikalische Uebung". Notorietatea sa deosebită a fost generată de abilitatea sa violonistică. A murit la Dresda în 1700.

Mai putem menţiona pe ***Johann Fischer (1650-1721)*** care este cunoscut prin compoziţiile sale pentru vioară şi violă solo, prin nivelul înalt al tehnicii sale şi folosirea *scordaturii.* Un alt violonist german, ***Nikolaus Bruhns (1665-1697)*** s-a remarcat prin virtuozitatea sa şi cele două improvizaţii la vioară cu care uimea publicul, în timp ce se acompania bătînd cu piciorul pe pedalele orgii.

Biber, Walther, Fischer, cărora li s-au alăturat şi alţi violonişti ca Strungk, Johann Schopp din Hamburg, Konrad Stenecken din Bremen, au reprezentat culmi ale interpetării la vioară în Germania secolului al XVII-lea. Deşi ei au depăşit pe cotemporanii lor italieni în tehnica viorii, italienii au fost superiori în tratamentul cantabil al viorii, atît sub aspectul formei de sonată cît şi al concertului instrumental.

CAPITOLUL III

TRANZIȚIA DE LA BAROC LA CLASICISM ÎN ARTA VIORII (SECOLELE XVII-XVIII)

Preclasicismul (barocul) a cunoscut o evoluție lungă în istoria muzicii (circa 1600-1750). În acest proces complex au născut germenii și s-a maturizat totodată clasicismul în muzică, inclusiv în arta viorii. Clasicismul cuprinde perioada dintre post-baroc și preromantism, aproximativ între anii 1750-1810, fără a putea vorbi însă de limite stricte. Acest proces este unic în arta viorii, întrepătrunzîndu-se în laturile sale, încît clasicismul s-a născut din baroc, pregătit prin contribuția unor remarcabili reprezentanți ai barocului. „Concertul clasic — scrie Roy Bennett — caracterizat prin existența unui instrument solist în competiție cu orchestra, a născut și a crescut din concertul solo al Barocului.“ [1]

Clasicismul reprezintă o concepție estetică în creația și interpretarea muzicală care se caracterizează prin calități asociate cu arhitectura clasică : grația și frumusețea liniei (melodia) și a formei (forma sau modelul folosit de compozitor pentru a construi muzica sa), proporția și echilibrul, moderația și controlul, respectiv un raport perfect între expresivitate și structura formală. Muzica clasică tinde să fie mai luminoasă, mai clară, mai puțin complicată. Perfecțiunea și frumusețea formală prevalează asupra expresiei emoționale, fără a se spune că emoția lipsește. Muzica clasică este, prin structura și calitățile ei, o valoare permanentă și nu una efemeră. Așa se explică de ce valorile muzicii clasice își mențin și azi prospețimea și valabilitatea, prin frumusețe și perfecțiune. Termenul de muzică clasică este folosit și pentru a se delimita de muzica ușoară sau populară.

A. ITALIA — LEAGĂNUL CLASICISMULUI ÎN ARTA VIORII

Clasicismul în arta viorii își are leagănul în Italia. Aici au înflorit cele mai renumite școli de vioară care au adus contribuții dintre cele mai însemnate la perfecționarea tehnicii violonistice și, concomitent, la dezvoltarea creației muzicale pentru vioară în cadrul perioadei barocului și dezvoltării muzicii clasice.

1. MARI VIOLONIȘTI — COMPOZITORI AI BAROCULUI ȘI CLASICISMULUI ITALIAN

Italia a dat omenirii nu numai vioara ca instrument ci și pe primii mari violoniști care au dus valorificarea calităților sonore ale viorii la acel nivel tehnic care a permis crearea unor nemuritoare valori muzicale și totodată a pregătit salturile spectaculare pe care le-a cunoscut vioara atît din punct de vedere tehnic cît și interpretativ în secolele următoare.

Arcangelo Corelli — părintele artei viorii (1653-1713)

Arcangelo Corelli s-a născut la Fusignano, la 12 februarie 1653 în familia unor agricultori bogați, fără tradiții muzicale. El a studiat cu Bassani, dar se cunoaște puțin despre cariera lui timpurie. Se știe că a făcut progrese atît de rapide, încît la vîrsta de 17 ani a fost ales membru la Accademia Filarmonica (aceeași societate la care a fost admis Mozart cu un secol mai tîrziu). El a petrecut mai mulți ani în tinerețe în Franța și Germania ca violonist virtuoz, reîntorcîndu-se la Roma unde s-a stabilit în 1685, trăind tot restul vieții aici la palatul Cardinalului Pietro Ottoboni, de a cărui protecție s-a bucurat toată viața. Ottoboni l-a angajat pe Corelli ca director de muzică, devenind protagonistul acelor *concerte de luni* la care participau personalități din domeniul artei, literaturii și muzicii din Roma. Corelli s-a bucurat și de sprijinul și protecția Reginei Cristina a Suediei, stabilită la Roma și înconjurată de o suită de artiști și oameni de litere. Directorul de muzică al Reginei era atunci Alessandro Scarlatti care l-a sprijinit nelimitat pe Corelli, integrîndu-l în festivitățile muzicale ale reginei.

Corelli a fost prețuit cu multe onoruri în Italia. El a fost ales conducătorul Ansamblului Muzicienilor din Roma la Santa Cecilia, a condus festivitățile solemne la Accademia del Disegno, interpretînd propriile sale concerte cu o mare orchestră. În 1706 a fost primit în Accademia dei Arcadi, o societate destinată exclusiv scriitorilor și artiștilor Italiei.

Corelli a rămas în istoria muzicii mai ales prin compozițiile sale pentru vioară. De fapt în a doua jumătate a secolului al XVII-lea compozitorii erau atrași să scrie mai mult muzică pentru vioară care să conțină pasagii în stil de gamă, figuri ornamentale și efecte speciale. Corelli a realizat o largă varietate prin folosirea unor ansambluri mici în dialog cu un corp larg de instrumente de coarde, așa cum a făcut în cele *12 Concerti grossi, op. 6,* publicate la un an după moartea sa prin grija asistentului și prietenului său, violonistul Fornari, care a primit prin testament această misiune.

Marele său rol în compoziție rezidă în sonatele sale de cameră și în *concerti grossi,* din care s-au dezvoltat sonate-solo și concertele pentru orchestră ale lui Händel (care de fapt l-a cunoscut personal pe Corelli) și Bach.

Lucrările sale muzicale sînt grupate în 6 opusuri, și anume:

1. *12 Sonate a trè ;*
2. *12 Sonate da camera a trè ;*

3. *12 Sonate a trè ;*
4. *12 Sonate da Camera a trè ;*
5. *12 Sonate pentru violină* ori *violină şi clavecin* (aranjate de Geminiani, elevul său, sub formă de *concerti grossi)*
6. *12 Concerti grossi* (între care cel mai inspirat este *Concertul pentru noaptea de Crăciun, opus 6, nr. 8)*. Deasemenea, Corelli este şi mai cunoscut azi prin cele 23 de variaţiuni pe o temă populară, *La Folia, op. 5, nr. 12,* pe care George Enescu le cînta des, redînd farmecul acelor trecute vremi, cu claritatea şi perfecţiunea stilului muzicii lui Corelli. Această piesă atît de populară azi printre violonişti există şi într-o serie de transcripţii şi aranjamente moderne (David, Kreisler, George Manoliu).

Obiectivul principal în tehnica violonistică la Corelli era producţia unui ton frumos, varietate şi eleganţă în mînuirea arcuşului, expresie profundă în momentele lente, în cantilene, precum şi dezvoltarea tehnicii mîinii stîngi. În mod deosebit este de notat insistenţa sa de a nu permite elevilor săi să folosească degetele mîinii stîngi pentru a călca pe coarde înainte ca ei să poată balansa şi roti cu măiestrie arcuşul peste coardele libere, practică ce este folosită şi azi de cei mai buni profesori. Sonatele lui Corelli conţin cîteva din cele mai bune exerciţii de arcuş care se folosesc pe scară largă pînă în zilele noastre.

Ca instrumentist, Corelli nu era un vrăjitor, nici nu avea ambiţia de a uimi pe ascultătorii săi cu acrobaţii pe vioară. El considera vioara ca instrument similar vocii soprane şi dispreţuia imitarea păsărilor, practică destul de răspîndită în timpul lui. În mod deliberat punea anumite limite în folosirea viorii, astfel că numai foarte rar depăşea poziţia a treia, pe tastieră, în timp ce alţi violonişti, cu 50 de ani înainte, atinseseră poziţia a şasea şi chiar a şaptea. În legătură cu aceasta se povesteşte o întîmplare hazlie cînd Corelli s-a întîlnit cu virtuozul german Nicolaus Adam Strungk, a cărui reputaţie era oarecum diminuată de lăudăroşenia sa notorie. Se spune că Strungk, după ce a interpretat lucrări imposibile, cu scordatură, fără dificultate, aştepta aclamaţia maestrului. Dar Corelli a zîmbit şi a spus încet : „Eu mă numesc Arcangelo, dar tu ai putea să fi numit Archidiavolo.“ 2) Corelli evita mişcarea rapidă în sus şi în jos pe tastieră în pasaje strălucitoare, cu toate că avea destulă agilitate a degetelor şi arcuşului. Nimic nu există în muzica sa mai important decît frumuseţea tonului, pe care o considera scopul oricărui violonist serios. Este adevărat că notele sale duble şi triple sînt departe de a fi uşor de executat, iar unele pasaje cer o mare velocitate a arcuşului şi a degetelor, pentru ca muzica să curgă confortabil. Nu este vorba de virtuozitate la Corelli, ci tocmai de stilul său muzical, care a cucerit Europa : muzica frumuseţii echilibrate, claritatea viguroasă, emoţiile nobile şi sensul perfecţiunii graţioase, elegante.

Corelli nu a compus concerte pentru vioară solo, gen cu care colegul său mai tînăr, Antonio Vivaldi, îşi va desfăta auditorii la Veneţia. Toate cele 12 concerte aparţin tipului de *concerto grosso,* concerte de grup cu solo-uri ocazionale de vioară sau violoncel. Cerinţele tehnice sînt modeste, în timp ce satisfacţiile muzicale sînt mari. O realizare superioară a lui Corelli sînt cele *12 Sonate pentru violină, op. 5*. Ele sînt codificarea artei violonistice așa cum se practica ea în 1700 și vor rămîne o bază pentru atîta timp cît se va cînta la vioară.

Printre numeroșii săi elevi, trei dintre ei au excelat și, prin activitatea lor violonistică și compozițională, au împins mai departe tehnica și muzica viorii: Francesco Geminiani care s-a stabilit în Marea Britanie și a fost asociat cu Händel; Pietro Locatelli care și-a petrecut viața activă în Amsterdam; Giovanni Batista Somis care a fundat școala de vioară din Piedmont în Torino și a pregătit mai mulți violoniști mari ca Gaetano Pugnani și Jean Marie Leclair.

Totuși, deși n-a fost studentul lui Corelli, Giuseppe Tartini s-a simțit îndatorat lui Corelli și a compus 50 de variații pe o temă de Corelli (Gavotta, op. 5) sub titlul *L' Arte dell' arco* (Arta arcușului), expresie a unui omagiu postum adus înaintașului ssu. Aceste Variațiuni ale lui Tartini pe o temă de Corelli și-au găsit la rîndul lor noi transcripții și aranjamente moderne în redacția lui Kreisler, cea mai cunoscută și cîntată, și a lui Francescatti, mai puțin cunoscută, dar deosebit de atractivă prin farmecul arcușelor staccato.

Corelli a fost descris de contemporanii săi ca un om foarte liniștit și excesiv de modest. Dar ultimii ani din viața sa au fost destul de nefericiți. Primul concert pe care l-a susținut după reîntoarcerea sa la Roma a fost primit foarte rece și, în ciuda interpretării sale strălucitoare, audiența a arătat puțin interes: nici o mînă nu s-a mișcat cînd a terminat. Cîteva zile mai tîrziu însă, un violonist de mîna a doua, Giuseppe Valentini din Florența a fost intens aplaudat. Este adevărat că aplauzele publicului care sînt luate în considerație la aprecierea calității unui concert nu sînt totuși de fiecare dată un test sigur asupra unei realizări artistice și cu atît mai mult asupra unei interpretări muzicale. După acest incident care l-a afectat mult în sensibilitatea sa, Corelli a căzut într-o stare melancolică profundă care i-a slăbit sănătatea și i-a cauzat moartea in 10 ianuarie 1713. Cum pretențiile sale de la viață erau modeste el a economisit o sumă de bani imensă pe vremea aceea în valoare de 50.000 de lire, precum și o valoroasă colecție de picturi celebre. El a făcut moștenitor pe Cardinalul Ottoboni care a împărțit banii printre rudele lui Corelli reținînd tablourile care la moartea sa au intrat în proprietatea statului italian.

Este de menționat că mulți ani după moartea lui Corelli, elevii și prietenii săi cîntau în fiecare an cu prilejul aniversării morții lui un *Adagio* din opera maestrului la mormîntul acestuia. Trecînd în revistă opera creatoare a lui Corelli, putem spune că el a pus tehnica viorii secolului al XVIII-lea pe o bază solidă. El a exercitat o influență atît de profundă în Italia privind atitudinea generală asupra viorii, încît clasele superioare au acceptat cîntatul la vioară ca o trăsătură indispensabilă a vieții umane superioare. Corelli a fost prețuit mult de J. S. Bach care a folosit cîteva din compozițiile italianului ca modele pentru propriile sale lucrări.

Mai tîrziu, cînd a fost recunoscută marea pierdere în muzica italiană, rămășițele pămîntești ale lui Corelli au fost puse alături de cele ale lui Rafel în Panteon.

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Antonio Vivaldi s-a născut la Veneţia în 1678 şi a studiat vioara cu tatăl său, violonist în orchestra de la catedrala San Marco din Veneţia. În 1703 el a devenit preot, dar era deja muzician desăvîrşit, un violonist strălucit şi un expert în orgă şi clavecin. În acelaşi an a fost numit profesor de vioară la orfelinatul Ospedale della Pietà, unde a activat aproape 40 de ani. Pietà era o instituţie de caritate în care trăiau şi învăţau 6000 de fete orfane sau cu regim de călugăriţe şi unde muzica ocupa un loc însemnat. În fiecare duminică şi în zilele de sărbătoare Pietà oferea concerte publice, vocale şi instrumentale. Vivaldi se ocupa cu devotament de educaţia muzicală a fetelor, atît la vioară cît şi la compoziţie şi dirijat. Multe dintre ele au devenit muziciene profesioniste.

Pasiunea dominantă a lui Vivaldi a fost compoziţia. El compunea muzică cu mare uşurinţă. Mergea vorba că ar fi putut scrie un concert mai repede decît l-ar putea copia un copist bun. Era atît de pasionat încît, atunci cînd celebra Missa era capabil s-o întrerupă dacă îi venea o inspiraţie muzicală şi să iasă din altar spre a scrie o fugă ce i-a trecut prin minte. În cele din urmă el a renunţat definitiv la preoţie.

Vivaldi a avut norocul să trăiască în Veneţia, un puternic centru muzical prin activitatea Catedralei San Marco, a celor 6 teatre de operă, a orfelinatului Pietà, muzica străbătînd întreaga viaţă a oraşului.

Veneţia era şi un centru de tipărituri muzicale. Aici a publicat primele sale lucrări *12 Trio sonate pentru două viori, celo şi/ ori clavecin, Op. 1* (1705) şi *12 Sonate pentru vioară şi bas cifrat, Op. 2* (1709). A urmat *Opus 3,* o colecţie de concerte cunoscută sub titlul de *L'estro armonico* (Spiritul armonic), publicată în 1711 la Amsterdam şi conţinînd concerte pentru una, două şi patru viori solo cu orchestră de coarde, prin care s-a stabilit definitiv faima europeană a lui Vivaldi. În 1714 a publicat un nou set de 12 concerte intitulat *La stravaganza* (Extravaganţa), *Op. 4,* publicat tot în Amsterdam cu acelaşi succes.

Vivaldi, muzician versatil, a îmbrăţişat cu aceeaşi ardoare şi opera. El a scris peste 40 de opere, ocupîndu-se chiar şi de punerea lor în scenă. Din nefericire tocmai interesul său pentru operă l-a condus la eşec. În timpul cînd a lipsit de la Pietà, fiind numit director muzical la curtea prinţului german Philipp von Hessen-Darmstadt, la Mantova, Vivaldi a întîlnit-o pe Anna Giraud, fostă elevă la Pietà şi apoi cîntăreaţă renumită, prima donna în operele sale. Cînd sora Annei a devenit îngrijitoarea lui Vivaldi, relaţiile lor au devenit mai strînse, toţi trei trăind în aceeaşi casă. Astfel s-au iscat zvonuri şi reacţia bisericii catolice, Anna fiind cunoscută ca „amanta preotului roşu" (i se spunea astfel din cauză că Vivaldi avea părul roşu). În aceste condiţii nunţiul papal a interzis ca operele sale să se cînte la Ferrara.

Văzîndu-se izolat, cu popularitatea sa de altădată în declin, Vivaldi a părăsit Veneţia pentru Viena, unde a murit singur şi necunoscut într-o casă închiriată, fiind înmormîntat într-o groapă a săracilor. Multă vreme circumstanţele morţii sale au rămas un mister, pînă cînd de curînd s-a găsit un document, Totenbuch-ul (Necrologia) bisericii Sf. Stephan din Viena unde se arată că „Abatele Don Antonio Vivaldi, incomparabil violonist, numit Preotul Roşu, preţuit mult pentru compoziţiile şi concertele sale, a cîştigat în timpul vieţii mai mult de 50000 ducaţi, dar din cauza risipei şi cheltuirii exorbitante, a murit sărac la Viena.“ 3)

Faima lui Vivaldi şi influenţa sa ca virtuoz-violonist şi compozitor a fost imensă în special în timpul vieţii lui, dar ea a diminuat în anii săi din urmă, iar după aceea în tot secolul al XVIII-lea numele său era rar pomenit printre tutorii viorii. Dacă în Germania s-au făcut eforturi sporadice pentru a cînta şi publica muzica lui, marii maeştrii ai şcolii de vioară franceze l-au ignorat total. Abia în secolul al XX-iea opera lui Vivaldi a fost readusă în actualitate, cu întreaga sa vitalitate şi frumuseţe.

Tehnica violonistică a lui Vivaldi era avansată, ceea ce se desprinde din mărturiile contemporane şi din structura compoziţiilor sale pentru vioară. Un călător german, Herr von Uffenbach, violonist amator şi elev particular al lui Vivaldi, care l-a ascultat în 1715 în Veneţia, scria în jurnalul său că Vivaldi „a interpretat un solo de vioară admirabil, iar la sfîrşit a adăugat o fantezie improvizată, într-o formă pe care nu am mai auzit-o niciodată înainte şi care nu are egal.“ 4)Se vorbeşte de viteza arcuşului şi a degetelor pe tastieră în poziţii înalte (unii, ca Pincherle, au identificat nouă poziţii, iar un alt expert, Kolneder, consideră că Vivaldi a atins chiar poziţia a 12-a. (al 4-lea *fa* pe tastiera viorii, aflat pe coarda *mi*).

Explicaţia logică trebuie găsită în faptul că el avea o tastieră mai lungă la vioara sa, potrivită pentru uzul său personal. Vivaldi era maestru al acordurilor frînte prin menţinerea degetelor într-o poziţie şi trecerea arcuşului peste cele patru coarde (un fel de *ricochet* pe cele patru note punctate de pe cele patru corzi ale viorii), al pasajelor rapide, al unui arcuş săltăreţ echivalent *spiccato*-ului modern, al *staccato*-ului zburător.

Imaginaţia lui Vivaldi nu este nicăieri aşa de vie ca în lucrările sale descriptive, cu muzică programatică. Cel mai elocvent exemplu este concertul „Anotimpurile“ *(Le Stagioni)*, care face parte din Colecţia *Opus 8* (1725), cuprinzînd de fapt patru concerte, cîte unul pentru fiecare din anotimpurile anului : Primăvara (No. 1), Vara (No. 2), Toamna (No. 3) şi Iarna (No. 4).

Conexiunea dintre program şi muzică se vădeşte prin expunerea unor sonete tipărite în fruntea fiecărei părţi a viorii solo şi prin explicaţiile verbale ale desfăşurării muzicii cu privire la cîntecul păsărilor, al turturicii *(tortorello)*, accesul la licoarea lui Bachus *(l'ubriaco)*, efectele sonore ale vîntului oribil *(Orrido Vento)*, conform cu starea şi manifestarea naturii de-a lungul celor patru anotimpuri.

În fruntea fiecărei părţi de concert se află un sonet de patru versuri care exprimă poetic ceea ce el a scris pe portativ pentru sunetele muzicii :

Giunt'è la Primavera e festosetti
La salutan gli Angei con lieto canto
E i fonti allo spirar de' Zeffirretti
Con dolce mormorio scorrano intanto.
La Primavera

Există în zilele noastre o discografie foarte bogată a „Anotimpurilor" de Vivaldi, fiind una dintre cele mai frumoase creaţii ale muzicii preclasice. O ediţie nouă se epuizează repede. Sînt editate şi videocasete cu acest concert. Menţionăm două discuri valoroase ale unor violonişti români — Ştefan Ruha, cu Orchestra de Cameră a Filarmonicii din Cluj (Electrecord) şi Eugen Sârbu, ca solist şi dirijor al Orchestrei „European Masters Orchestra" (Auvidis, Franţa).

Dintre cele 450 de concerte pe care le-a scris Vivaldi, cel puţin 28 de concerte conţin muzică cu program, îmbogăţind astfel conţinutul muzical şi asigurînd o accesibilitate mai mare a muzicii. Exemplul Anotimpurilor reflectă principiul filosofiei secolului al 18-lea „înapoi la natură", ceea ce a produs imagini mucicale care au acaparat imediat publicul ascultător. În mod deosebit, interpretarea concertului „Anotimpurile" *(Les quatre saisons)* la Paris în februarie 1728 a produs o rezonanţă şi o impresie puternică, o adevărată senzaţie, în rîndul ascultătorilor prezenţi la acel eveniment muzical.

Vivaldi a fost un prolific compozitor. Dar din cele aproape 800 de lucrări numai o fracţiune a fost publicată în timpul vieţii sale. După imensul său succes cu colecţiile de concerte timpurii (*L'estro armonico* şi *La stravaganza*), Vivaldi a continuat să publice selectiv, punînd în circulaţie multe din concertele sale mai uşoare şi păstrînd piesele de virtuozitate în manuscris pentru uzul propriu în concerte, fenomen cunoscut mai tîrziu la Paganini. Din acest motiv, extensiunea deplină a virtuozităţii lui Vivaldi a fost scoasă la lumină abia după anul 1930 prin publicarea unor manuscrise cu concerte necunoscute pînă atunci.

Deşi a fost un om al marilor contraste, Vivaldi a fost un compozitor instrumental de geniu şi s-a înscris printre marii maeştrii ai viorii, trăind astăzi şi mereu în conştiinţa şi în practica concertistică a generaţiilor de violonişti.

Francesco Geminiani (1687-1762)

Italia a fost locul de naştere a viorii şi a muzicii pentru vioară. Primii constructori de viori, interpreţi şi compozitori de muzică pentru vioară au fost italieni; ei au rămas premergători şi conducători în acest proces creator al omenirii. Totodată, mulţi dintre violoniştii italieni au călătorit şi s-au stabilit pentru un timp mai mult sau mai puţin îndelungat în străinătate şi chiar au sfîrşit viaţa pe meleaguri depărtate de ţara

---

[*] A sosit primăvara şi petrecînd
O salută îngerii cu vesel cîntec
Iar izvoarele la al Zefirului suspin
În dulci şoapte curg necontenit.
Primăvara

lor. Ei au exportat astfel talente și cunoștințe, deschizînd școli de vioară în alte țări, pînă ce s-au format școlile naționale. Printre violoniștii italieni care au călătorit sau au trăit în străinătate unul din cei mai proeminenți a fost Francesco Geminiani, alături de Nardini, Veracini, Lolli, Viotti și alții.

Francesco Geminiani s-a născut la Lucca în 1687. După lecțiile luate de la tatăl său, muzician profesionist, a studiat la Milano cu Carlo Lonati, poreclit „cocoșatul", și apoi cu Corelli la vioară și cu Alessandro Scarlatti la compoziție, la Roma. Revenind în 1707 la Lucca el cîntă în orchestra municipală pînă în 1710, fiind apoi angajat anul următor concertmaestru în Neapole.

Simțind că nu este apreciat în Neapole, Geminiani a decis în 1714 să-și încerce norocul în străinătate. El a fost primit cu multă căldură la Londra, încît a hotărît să rămînă acolo. La recomandarea baronului Kilmansegge (patronul lui Händel) a devenit „excelent violonist" la regele George I. Invitat să cînte la curte el a făcut o deosebită impresie, fiind acompaniat de tînărul pe atunci Händel. Drept recunoștință, Geminiani a dedicat *Sonatele pentru vioară, Op. 1* baronului Kilmansegge. Prin această colecție, Geminiani a devenit favoritul iubitorilor de muzică englezi.

În anii 1730, Geminiani a fost foarte activ. În decembrie 1731 el a început o serie de 20 de concerte *(concerti grossi)* în Londra, prezentînd din manuscris noile sale *concerti grossi,* publicate ulterior (*6 concerte op. 2* în 1732 și *6 concerte op. 3* în 1733). Cu aceste colecții, faima lui Geminiani a crescut mult, devenind cel mai prețuit compozitor în domeniul muzicii instrumetale. În 1733, Geminiani a călătorit în Irlanda unde a deschis o sală de concert în Dublin.

Geminiani continuă să fie un compozitor activ. El a publicat în 1739 la Londra un volum cu *12 Sonate pentru vioară, op. 4,* republicate anul următor la Paris. Între anii 1749-1755, Geminiani face cîteva vizite la Paris iar concertele sale au figurat de multe ori în programele *Concertului spiritual.* Geminiani a compus deasemenea muzica la piesa coreografică *La foresta incantànta* (Pădurea fermecată) pusă în scenă la Palatul Tuileries în martie 1754 și pe care a republicat-o la Londra sub același titlu, ca suită. Stilul este o combinație între Lully și Händel, în esență baroc tîrziu și în acord cu gustul dominant francez.

Geminiani a cîntat pînă în ultimii ani de viață. Limitîndu-se la muzica instrumentală, prin învățămînt și cîntat la vioară în tradiția lui Corelli, Geminiani a contribuit într-o măsură incomensurabilă la creșterea standardului cîntatului la vioară în Insulele Britanice. În timp ce Händel a fost integrat în toate felurile de acțiuni pe linia operei, Geminiani este cel care a satisfăcut gustul englez pentru muzica instrumentală de coarde.

Geminiani nu era interesat în virtuozitate, pentru care motiv el nu a compus solo concerte în spiritul modelelor lui Locatelli și Tartini. Cu toate acestea, *Sonatele pentru vioară, op. 1* și *op. 4,* îl prezintă ca tehnician solid, depășind pe profesorul său Corelli în domeniul pozițiilor înalte pe vioară, al notelor duble și agilității generale. Invenția sa melodică nu a curs din abundență, dar el a fost un armonist interesat și un talentat contrapunctist. El a îmbogăţit sonoritatea *concertino-ului* (un solo grup în cadrul concerto-ului grosso), prin adăugarea unei viole la două viori şi un violoncel).

Geminiani s-a înscris în istoria viorii prin contribuţia sa la fundamentarea metodico-teoretică a practicii cîntatului la vioară. El a scris un manual intitulat *Arta de a cînta la vioară* (The Art of Playing on the Violin; Londra 1751), prima metodă de vioară care a apărut înaintea celei a lui Leopold Mozart (Augsburg, 1756) şi a lui Abbé le fils (Paris, 1761).

Tipărită în format mare, metoda lui Geminiani cuprinde nouă pagini de text, urmate de 24 piese melodice de studiu (numite exemple) şi 12 compoziţii muzicale pentru vioară şi bas cifrat.

Această metodă a fost publicată fără ilustraţii, astfel că recomandările lui Geminiani cu privire la ţinerea viorii şi arcuşului sînt puţin vagi. Totuşi traducerea franceză care a apărut în anul următor, conţine o pictură a unui violonist (poate Geminiani însuşi) în acţiune. Explicaţiile verbale ale lui Geminiani arată că vioara trebuie aşezată sub claviculă, dar ilustraţia arată că violonistul presează capul în jos, ţinînd vioara cu maxilarul stîng (nu cu obrazul) opus cordarului (pînă în 1820 nu intrase în uz bărbia). Înainte de 1760 obrazul violonistului se aşeza direct pe corpul viorii pe partea dreaptă a cordarului, iar după 1760 acesta se aşează la stînga cordarului (ca în prezent). Leopold Mozart preferă vechea poziţie cu aşezarea obrazului pe parte dreaptă a cordarului, în timp ce Abbé le fils a fost primul care a cerut, în 1761, ca poziţia obrazului să fie la stînga cordarului, unde este plasat şi astăzi.

Geminiani recomandă o înclinare uşoară a părţii drepte a viorii în jos, astfel ca să poată fi ridicat cît mai sus arcuşul, cînd trebuie să atingă coarda a IV-a (sol). Acest unghi este încă şi azi în uz. Geminiani cerea violoniştilor să nu lase să cadă vioara în jos, cum fac începătorii ; capul viorii trebuie să fie aproape orizontal cu partea care se aşează pe piept, pentru ca mîna să poată fi ridicată uşor şi fără nici un pericol ca instrumentul să cadă jos. Violonistul concertist de astăzi ţine vioara la un unghi mai înalt, uneori chiar cu exagerare (ca Heifetz).

Cît priveşte arcuşul, o serie de reguli stabilite de Geminiani sînt aplicate şi azi : folosirea poignet-ului şi a cotului în executarea notelor repezi, înclinarea baghetei arcuşului către coarde, integrarea umărului cînd este folosit întregul arcuş. Cei mai buni interpreţi economisesc puţin din arcuşul lor, şi fac uz de el în întregime — este o observaţie aplicabilă astăzi arcuşului lui Milstein şi Heifetz.

În problema vibrato-ului, numit de el „un tril ascuns“, Geminiani nu-l recomandă numai pe notele lungi susţinute, ci mai mult sau mai puţin continuu, inclusiv pe notele mai scurte, obţinînd un sunet mai agreabil. De aceea vibrato-ul trebuie folosit cît mai des posibil. În ciuda încurajării lui Geminiani pentru folosirea vibrato-ului, totuşi vibrato-ul a rămas în secolul al XVIII-lea un ornament folosit de solişti şi violonişti asvansaţi, dar nu în orchestră.

Digitaţia lui Geminiani acoperea şapte poziţii, de la primul „la“ (1) pe coarda *Sol* pînă la cel de al patrulea „la“ (4) pe coarda *Mi*, în poziţia a şaptea. El a stabilit aşa numita *„prindere Geminiani“* a gîtului viorii cu cele patru degete ale mîinii stîngi, începînd cu degetul *unu* pe coarda *Sol* (nota „la), așezate simultan pe cele patru corzi ale viorii. Această prindere asigură o poziție reglementară a ținerii viorii.

Desigur, metoda de vioară a lui Leopold Mozart era mai avansată și mai modernă decît a lui Geminiani, fiind mai aproape de nevoile școlii clasice în devenire. Dar metoda lui Geminiani s-a menținut de-a lungul a peste 50 de ani, fiind editată și în America în 1769.

În 1759, Geminiani a călătorit din nou în Irlanda, acceptînd postul de concert maestru de muzică de cameră la contele de Bellamont, petrecînd ultimii ani ai vieții la Dublin în compania prietenului său devotat Dubourg. Se spune că era în toiul muncii pentru redactarea unui nou tratat de teorie muzicală, cîns un servitor neloial i-a furat manuscrisul. Durerea produsă a fost atît de mare, încît probabil a cauzat moartea bătrînului maestru care a survenit la 17 septembrie 1762. El a fost înmormîntat cu onoruri în curtea bisericii Sf. Andrei, biserica parlamentului irlandez, lîngă Colegiul Verde.

Francesco Maria Veracini (1690-1768)

Francesco Maria Veracini s-a născut la 1 februarie 1690, la Florența, oraș de care a rămas atașat pentru toată viața. El a făcut turnee în străinătate, dar ca „florentin", cum își spunea el cu mîndrie, revenea mereu acasă la Florența, unde a și murit în 1768. Singura lui educație muzicală a primit-o de la tatăl său, excelent profesor de vioară și de la unchiul său, Antonio, reputat compozitor și violonist, încît nu a mai fost nevoie de altă instrucție. Dus la Roma să fie ascultat de Corelli, acesta a spus că Francesco nu avea nevoie să lucreze cu el.

Între anii 1700-1711, Veracini a rămas la Florența, perfecționînd continuu tehnica sa la vioară și studiind teoria cu organistul Giovanni Maria Casini. Veracini a atins un nivel atît de înalt de virtuozitate la vioară, încît a impresionat puternic pe Tartini care după ce l-a ascultat întîmplător cîntînd în Florența a refuzat în 1716 să cînte alături de el în competiție la festivitățile organizate în onoarea vizitei Prințului Elector de Saxonia la Veneția. În plus l-a ambiționat pe Tartini să perfecționeze tehnica sa pînă la nivelul cerințelor tehnice ale *Trilului Diavolului* de mai tîrziu.

În 1711, Veracini face prima călătorie în străinătate, la München și Franckfurt, unde a interpretat propriul său *Concert de vioară în Re major,* în onoarea încoronării lui Carol al VI-lea. În 1714 și-a făcut debutul la Londra, cîntînd concertul său între actele unei opere. Succesul său i-a adus o reangajare pentru încă 12 apariții. Se spune că publicul londonez aprecia mai mult virtuozitatea lui Veracini decît talentul său de compozitor.

După ce a cîntat la Veneția în 1716 pentru Electorul de Saxonia, acesta l-a angajat imediat pe Veracini în orchestra de la Dresda unde a activat între anii 1717-1722. Bucurîndu-se de protecția Electorului, Veracini a fost supus unor intrigi din partea colegilor săi germani. Pisendel, temîndu-se de superioritatea lui Veracini, a pus la cale un complot. El a solicitat lui Veracini să cînte, la prima vedere, în prezeța regelui și a curții un concert scris de Pisendel. Cum Veracini nu a reușit perfect, Pisendel a cerut unui violonist din orchestră, pe care îl pregătise în secret înainte, să cînte concertul respectiv, pe care evident l-a cîntat excelent, avînd multe aplauze. Veracini a suferit mult; el a încercat să se sinucidă, aruncîndu-se de la etaj. El a scăpat cu piciorul rupt, pentru care a şchiopătat mult timp. Îndată ce a fost capabil, a părăsit Dresda, plecînd la Praga şi de acolo s-a reîntors la Florenţa.

În 1735, Veracini a revenit la Londra, de astă dată în legătură cu opera. El a obţinut succese remarcabile cu Opera sa *Adriano* pusă în scenă la Opera Italină. Conexiunea lui Veracini cu Londra a continuat şi în anii următori; în 1741 el cînta mai multe concerte proprii între actele operei lui Händel *Acis and Galatea,* în 1742 a susţinut 24 de concerte la Drury Lane Theatre iar în 1744 opera sa *Rosalind* a fost pusă de 10 ori în scenă.

Ultimii ani ai vieţii, Veracini i-a petrecut liniştit la Florenţa, ocupînd o poziţie modestă de director pentru muzica bisericească. Totodată el a lucrat la tratatul său, *Il trionfo della pratica musicale, op. 3,* rămas nepublicat, care este o critică a practicii muzicale a timpului său. La vîrsta de 76 ani, el a cîntat un „concert spiritual" la Florenţa, dar cei mai mulţi oameni îl uitase. A murit în 1768.

Ca muzician, Veracini a dovedit forţă de expresie, întindere şi îndrăzneală, în avans faţă de tendinţele tradiţionale. Dar tehnica sa nu încorporează elemente comparabile cu *Capriciile* lui Locatelli sau cu *Trilul diavolului* de Tartini. Şi totuşi muzica sa surprinde prin îndrăzneală, luminozitate, reflecţie şi temperament. Cele *36 de sonate* publicate în trei colecţii şi cele *10 concerte solo pentru vioară sînt edificatoare.* Un loc important îl ocupă *Sonatele academice, op. 2* (Londra 1744), al căror titlu indică faptul că ele sînt concert-sonate şi nu amuzament pentru amatori. Aceste sonate reprezintă din punct de vedere muzical o înflorire întîrziată a stilului baroc. Multe din sonatele lui Veracini circulă în ediţii moderne, bucurîndu-se de atenţia violoniştilor şi a editorilor. Una din aceste sonate — *Sonata în Mi minor* — este frecventă în recitaluri, fiind publicată şi în ţara noastră în redacţia lui George Manoliu.

Dintre concertele sale pentru vioară, numai unul este mai reuşit şi care s-a bucurat de o largă atenţie — *Coronation Concert* (1719) pentru vioară solo, cu oboi, trompetă şi coarde.

Trebuie să avem în vedere că jumătate din compoziţiile sale sînt scrise pentru voce — operă, oratorii, cantate. În acest fel a fost extrem de versatil, un muzician multilateral şi un neîntrecut maestru al viorii.

Giuseppe Tartini (1692-1770)

Giuseppe Tartini s-a născut la 8 aprilie 1692, la Pirano, în Istria, într-o familie bogată, tatăl său fiind om de afaceri din Florenţa. Mai întîi, Giuseppe a fost orientat spre teologie, apoi a studiat dreptul la Padova, dar pasiunea lui centrală era muzica. Căsătoria sa în secret la vîrsta de 18 ani cu mai tînăra Elisabeta Premazore, o nepoată a cardinalului Arhiepiscop al Padovei, a produs un adevărat scandal. Tartini a părăsit Padova şi s-a ascuns pentru trei ani în mînăstirea franciscană din Assisi, unde a perfecţionat temeinic vioara şi muzica. Aici a întîlnit un muzician remarcabil cunoscut sub numele de Padre Boemo, în realitate compozitorul ceh Bohuslav Matej Czernohorski care l-a încurajat spre studiul viorii și al făuririi unei strălucite cariere muzicale.

Giuseppe Tartini a fost cel mai mare maestru al viorii din timpul său, atît ca interpret cît și ca creator de muzică pentru vioară. Faima sa s-a răspîndit prin compozițiile și elevii săi și prin cele cîteva turnee limitate la nordul Italiei. O singură dată a mers în străinătate, la Praga, cu ocazia încoronării lui Carol al VI-lea, întorcîndu-se după trei ani, fără a mai părăsi apoi vreodată Italia. Pentru aproape 50 de ani el a trăit și a activat în Padova, unde vizitatorii veneau de departe să-l audă cîntînd solo-uri la Basilica San Antonio, unde el era prim violonist și șef de concerte. În 1728 Tartini a creat în Padova o Academie pentru violoniști, așa numita „Școală a Națiunilor“, unde veneau studenți din întreaga Europă. De aceea el a fost proclamat „Maestru al națiunilor“. Activitatea pedagogică desfășurată aici atît de bogată și serioasă a făcut ca faima lui de „maestru al națiunilor“ să devină mai mare decît aceea de interpret. Printre distinșii violoniști care au studiat aici au fost Pietro Nardini, Domenico Ferrari, André Noel Pagin. Una din elevele sale, Maddalena Lombardini, a devenit mai cunoscută prin scrisoarea pe care i-a scris-o Tartini cu privire la tehnica arcușului (1760). Recomandările lui Tartini sînt edificatoare. Tartini prevenea că primul lucru al studiului zilnic al viorii trebuie să fie „folosirea și puterea arcușului“, în ssopul de a învăța maniera de a-l ține corect, într-un echilibru perfect, cu o presiune adecvată, dar neclintit deasupra corzilor viorii. Tartini susținea ca elevul său să stăpînească arta crescendo-ului și diminuendo-ului pe o coardă liberă, de la *pianissimo* la *fortissimo*, exersînd o oră zilnic pînă ce este atinsă perfecțiunea. „Cînd ești stăpînă pe acest procedeu al unui violonist adevărat — scria el către eleva sa —, atunci un crescendo sau diminuendo va fi foarte ușor pentru tine; începi cu cel mai mic sunet posibil, crescînd treptat sunetul pînă la cel mai înalt grad de intensitate, apoi diminuînd la fel pînă la punctul de la care ai pornit, și totul în aceeași trăsătură de arcuș“[5] În fapt era vorba de „sunetul filat“ și de eficența practicii lui.

Din punct de vedere istoric, Tartini reprezintă esența „clasică“ a viorii, atît în tehnică cît și în compoziție. Totodată el era aproape și de „romantismul“ viorii. El s-a lăsat inspirat de anumite motto-uri poetice puse în fruntea unor compoziții ale sale. Deasemenea el și-a luat libertăți în formă și în conținut, cum este exemplul faimoasei *Sonate „Trilul diavolului“*, piesă de excepție care poate fi încadrată în romatismul timpuriu al secolului al XVIII-lea și una dintre cele mai cunoscute și cîntate astăzi din creația lui Tartini.

Creația muzicală a lui Tartini este vastă. Tartini a compus cca 200 de sonate. Colecția celor *12 Sonate, op. 1* (1734) reprezintă o înflorire tîrzie a tradiției barocului și un omagiu adus de Tartini lui Corelli. Ele sînt repartizate în 6 sonate religioase (sonate da chiesa) și 6 sonate de cameră (da camera). În timp ce Corelli folosea un număr variabil de mișcări (părți), Tartini a stabilit modelul de bază cu trei mișcări în secvența „lent-repede-repede“. Sonatele de cameră nu mai sînt o suită lungă de dansuri stilizate, urmînd aceeași secvență de mișcări, într-un stil mai puțin scolastic, cu ornamente mai bogate și cu mai multă expresivitate.

Una din aceste sonate, *nr. 10 în Sol minor*, este o piesă de o expresivitate particulară şi a devenit faimoasă sub numele de *„Didona Abbandonata“*, mult cîntată în zilele noastre. Tot astfel, Tartini a adus prinos de recunoştinţă lui Corelli prin cele *50 Variaţiuni* ale sale pe o temă de Corelli devenite faimoase în redacţiile moderne ale lui Kreisler şi Francescatti, care au apărut sub titlul *L'arte dell'arco* (Şcoala arcuşului).

După moartea lui Tartini au fost scoase la lumină opere postume autentice de mare valoare. Aşa este însăşi faimoasa sa *Sonată Trilul diavolului* care circulase doar în copii-manuscrise în timpul vieţii compozitorului şi care a fost publicată abia în 1798, la 25 ani de la moartea lui Tartini, în colecţia parisiană „L' Art du Violin“, editată de J. B. Cartier, pe baza unei copii anonime de la Baillot. Nici un manuscris original al acestei sonate nu a supravieţuit, lucru care explică discrepanţele care există în toate tipăriturile existente (Hubert Léonard, Joseph Joachim, Fritz Kreisler). Astăzi această operă este cîntată mai ales cu cadenţa lui Kreisler care cutremură audienţa prin adăugarea celor cinci minute de tril şi tremol. Această muzică este de esenţă romantică, nu numai din cauza succesiunii neconvenţionale a mişcărilor şi tensiunii emoţionale conexate cu bravura tehnică, ci şi a conotaţiilor extramuzicale. Însăşi sursa legendei acestei sonate amplifică caracterul ei romantic. Tartini a povestit el însuşi unui vizitator francez, Laland, visul său în care a apărut diavolul care punînd mîna pe vioară a cîntat o sonată atît de frumoasă ce depăşea toate zborurile imaginaţiei, după care, trezindu-se, a scris acea sonată, fără a putea spune că a atins acel miracol din vis şi pe care a numit-o „Sonata Diavolului.“ 6)

În ce priveşte compoziţia de concerte, Tartini a scris vreo 135 de concerte, dar numai 18 au fost publicate în timpul vieţii lui, în trei colecţii, în anii 1728-1734. Multe au circulat în copii scrise de mînă. Tartini a fost o figură dominantă în domeniul concertului, stînd între vechiul stil al lui Vivaldi şi noul clasicism al lui Viotti. Cum concertul barocului a declinat, Tartini a reuşit în mod formal un nou tip de concert în acord cu gustul publicului. El a reţinut forma celor trei mişcări (repede-lent-repede) dar a sporit importanţa solistului, evoluînd între desfăşurarea mai strălucitoare în conformitate cu gustul public, nevoia de simplificare tehnică şi sporirea emoţiei şi expresiei şi frumuseţea spirituală. Unele din concertele sale în tonalitate minoră refectă o stare sufletească elegiacă, patetică, ca în *Concertul în La minor* pe care Sigeti l-a înregistrat într-o profundă interpretare de film. Dar multe din concertele lui Tartini zac încă în arhivele din Padova.

În istoria viorii, Tartini este un grandios precursor. O contribuţie importantă a lui Tartini la teoria muzicală este descoperirea celui de al treilea sunet (terzi tuoni), produs în cadrul notelor duble. Nota diferenţială poate fi clar auzită ca un „al treilea sunet“, deşi nu este produsă, cînd două note sînt cîntate simultan pe vioară în perfectă intonaţie (sunete armonice). Aceste cunoştinţe, deşi sînt incipiente şi nu destul de fundamentate, încorporate în al său *Tratat de armonie* (1754) sînt de mare folos în perfecţionarea intonaţiei la vioară.

Deasemenea, o serie de concepte ale lui Tartini privind cîntatul la vioară sînt încă valabile şi azi, ca : varietatea articulaţiei arcuşului, tehnica fermă a mînii stîngi în note duble şi în pasaje fluente, un stil cantabil, imitînd vocea umană. Ca să cînţi bine la vioară — spunea el elevilor săi — trebuie să „cînţi" bine, adică asemănător vocii umane. (Per bene suonare bisogna ben cantare). Acest pleonasm este datorat în limba română faptului că avem acelaşi termen pentru a cînta la un instrument şi a cînta cu vocea (a cînta), ceea ce exprimă mai adecvat cerinţele puse de Tartini cîntatului la vioară. Acesta a fost motto-ul vieţii şi activităţii lui Tartini ca violonist şi acest motto a devenit o deviză a violoniştilor mari de-a lungul tuturor timpurilor.

Pietro Locatelli (1695-1764)

Pietro Locatelli s-a născut la 3 septembrie 1695, la Bergamo, oraş cu bogate tradiţii muzicale, unde funcţiona basilica Santa Maria Maggiore, construită în secolul XII, şi care susţinea o şcoală de muzică vocală şi instrumentală. Aici a primit Locatelli educaţia de bază, încît la vîrsta de 15 ani a fost încadrat violonist în orchestra şcolii. Apoi a plecat la Roma unde a studiat pentru scurt timp cu Corelli care a murit în ianuarie 1713, după care a început să ia lecţii cu Giuseppe Valentini.

În 1723, Locatelli a părăsit Roma, începînd cariera sa cu turnee în Italia şi în străinătate, ca virtuoz al viorii. La Mantova, unde a cîntat în 1725 cu un succes răsunător, i s-a zis „virtuozul muzicii de cameră". În 1727, Locatelli a început turneele în străinătate, cîntînd la Curtea Bavariei, apoi în Berlin, unde a însoţit pe Electorul Saxoniei într-o vizită de stat. În 1728 a cîntat la Kassel la un concert al Curţii, alături de Leclair, în admiraţia audienţei, comparaţia fiind formulată astfel: dacă Leclair cîntă ca un înger, Locatelli cîntă ca un diavol, avînd în vedere desigur virtuozitatea sa neobişnuită.[7)]

În 1729, Locatelli petrece cîtva timp la Amsterdam şi curînd se stabileşte acolo ca cetăţean olandez. El rămîne în Amsterdam pînă la sfîrşitul vieţii. Raţiunea pentru această decizie era legată de faptul că Amsterdamul, deşi nu era un centru muzical puternic, el era un important centru de tipărituri muzicale. Ca şi Tartini şi Geminiani, Locatelli avea să-şi publice aici multe din lucrările sale.

Creaţia muzicală a lui Locatelli s-a concentrat pe resursele viorii. Încă de la vîrsta de 20 de ani, pe cînd era la Roma, Locatelli a compus prima sa mare lucrare — *12 Concerti grossi, op. 1* — care a fost publicată la Amstersdam în 1721. O contribuţie importantă a lui Locatelli la progresul artei şi tehnicii viorii a fost publicarea lucrării sale „Arta viorii" (L' Arte del violino) care a apărut în 1733 la Amsterdam. Acest volum de 295 de pagini cuprinde 12 concerte de vioară, fiecare constînd din cele trei mişcări, dar cu menţiunea de a fi un „capriciu" (capriccio), invitînd pe solist la dezvoltarea tehnicii. În final, din aceste concerte au fost detaşate *24 Capricii,* între care Capriciul nr. 23, intitulat *Labyrinth,* reprezintă un studiu plin de imaginaţie, în arpegii, care sună admirabil în mîinile unui artist. Integrarea sa în practica învăţămîntului muzical ar fi eficientă atît din punct de vedere muzical cît şi din punct de vedere tehnic.

În domeniul sonatei, Locatelli a compus *18 Sonate pentru vioară şi bas cifrat,* publicate în două volume, în 1734 şi 1744. Primul volum are o importanţă colosală, adăugînd sub titlul fiecărei sonate cuvîntul „da camera“, pentru a indica renunţarea la vechiul stil şi orientarea spre stilul omofonic galant. Numărul de mişcări ale sonatelor lui Locatelli variază între trei şi cinci. Astfel ultima, *Sonata nr. 12 în Re minor* are 5 mişcări, sfîrşind cu un *Capriciu în Re major,* subîntitulat „prova dell'intonatione“ (test de intonaţie) de dificultatea Capriciilor din concerte.

Una din cele mai importante sonate ale lui Locatelli este *Sonata nr. 7, în Fa minor,* numită Le Tombeau (Mormîntul) din cauza caracterului ei grav, ştiut fiind că din cele patru părţi ale ei trei sînt lente. Este sonata favorită a lui Ysaye care a publicat-o într-o adaptare liberă.

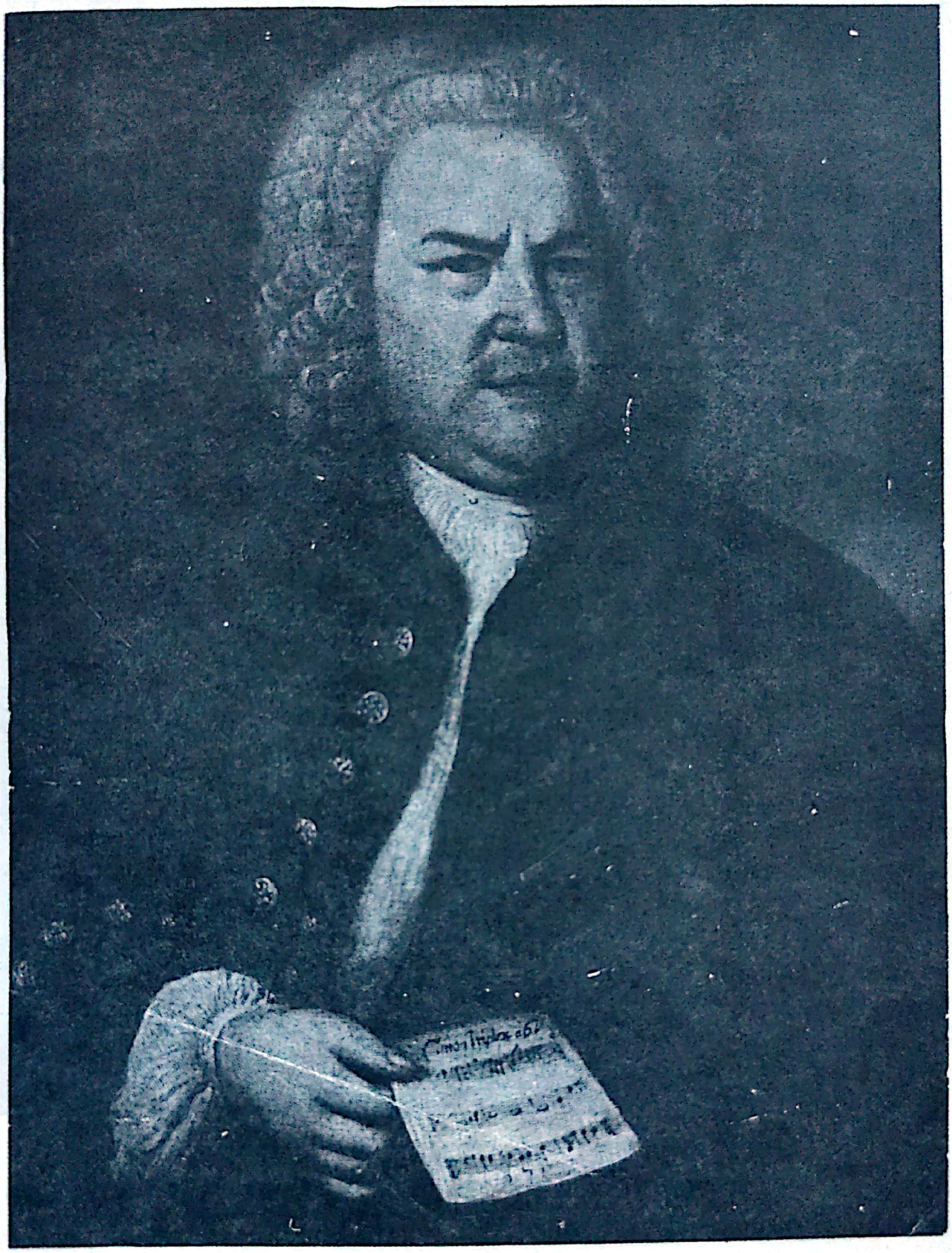
Prin compoziţiile şi realizările sale practice pe tărîmul artei violonistice, Locatelli a fost cel mai mare violonist al timpului său, în fapt părintele virtuozităţii la vioară. El a realizat în secolul al XVIII-lea ceea ce a făcut Paganini în secolul următor — o expansiune fără precedent a tehnicii violonistice. Paganini, după cum afirmă el însuşi, a învăţat mult de la Locatelli, aducînd un omagiu maestrului de odinioară prin cele *24 de Capricii* ale sale.

Gaetano Pugnani (1731-1798)

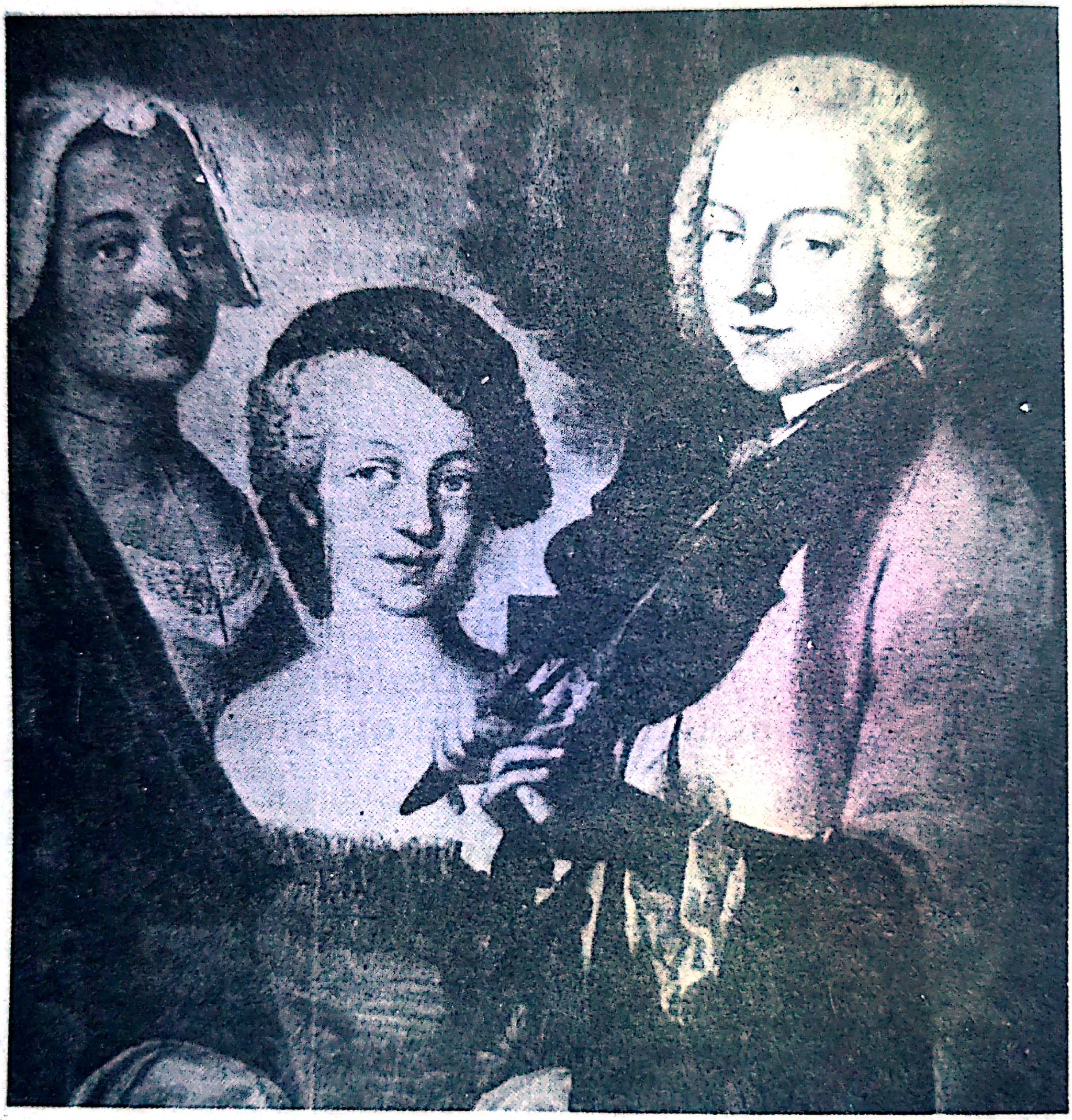
Gaetano Pugnani s-a născut în 1731 la Torino, unde a primit întreaga educaţie muzicală de la Giovanni Battista Somis, fost student al lui Corelli la Roma. Cu pregătirea obţinută, Pugnani a fost primit la vîrsta de 10 ani în orchestra din Torino, al cărei membru plin a devenit în 1748. După ce a studiat cîtva timp compoziţia la Roma, el a revenit în 1750 la Torino la modestul său post orchestral, unde abia în 1763 a devenit lider al compartimentului viorii a doua. În 1754, Pugnani a vizitat Parisul, cîntînd propriul său concert la *Concertul spiritual,* al cărui succes a fost elogiat de publicul francez şi de presa pariziană [8]. După anul petrecut la Paris, Pugnani a vizitat Olanda, Londra şi Viena, stabilindu-se pentru trei ani la Londra ca lider la King's Theater, obţinînd succese importante nu numai ca dirijor ci şi ca interpret-solist şi compozitor de operă. Opera sa Nanetto e Lubino a fost un succes al stagiunii de primăvară în 1769.

Aşa cum se întîmplă frecvent cu artiştii talentaţi care se întorc acasă după succese obţinute în străinătate, la revenirea în Italia, Curtea din Torino şi-a dat seama de statura artistică a lui Pugnani şi l-a numit în mai 1770 concertmaestru şi dirijor la Teatro Regio (Teatrul Regal), precum şi virtuoz de muzică de cameră la Curte. El a introdus atunci folosirea unor corzi mai groase în locul celor subţiri la viorile orchestranţilor, pentru sporirea forţei sonore a viorilor.

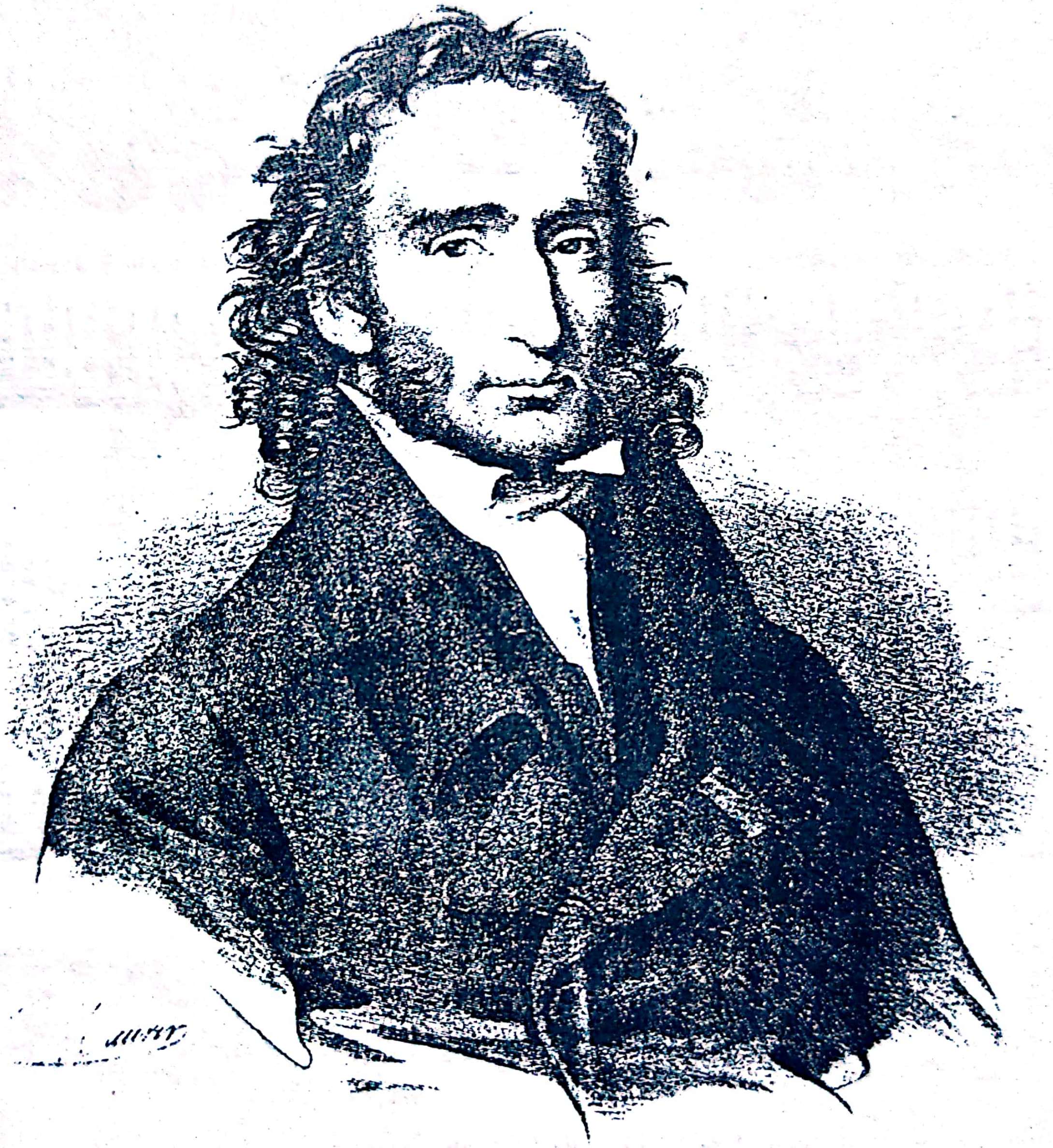
Revizitînd Parisul în 1773, Pugnani a cunoscut pe Tourte tatăl şi pe fiul său François Tourte, care lucrau împreună atunci la perfecţionarea modelului lor de arcuş. Pugnani avea nevoie pentru corzile sale mai groase la vioara sa Guarnerius de un arcuş mai greu, ceea ce l-a introdus şi pe el în procesul laborios de perfecţionare a arcuşului modern, transmiţînd experienţa sa familiei Tourte. Arcuşul Tourte a devenit modelul desăvîrşit al arcuşului modern. Primul violonist care a beneficiat



Johann Sebastian Bach, nemuritorul creator al celebrelor Sonate şi Partite solo pentru vioară, scrise pentru uzul personal ; doar cine era atunci violonistul care să poată pătrunde structurile şi tainele acelei polifonii divine : pe cele patru corzi ale viorii ?



Un portret stilizat al lui Mozart (dreapta), cîntînd la vioară, cu sora sa (centru) şi cu mama sa. El este creatorul celor 7 concerte de vioară şi primul lor interpret.



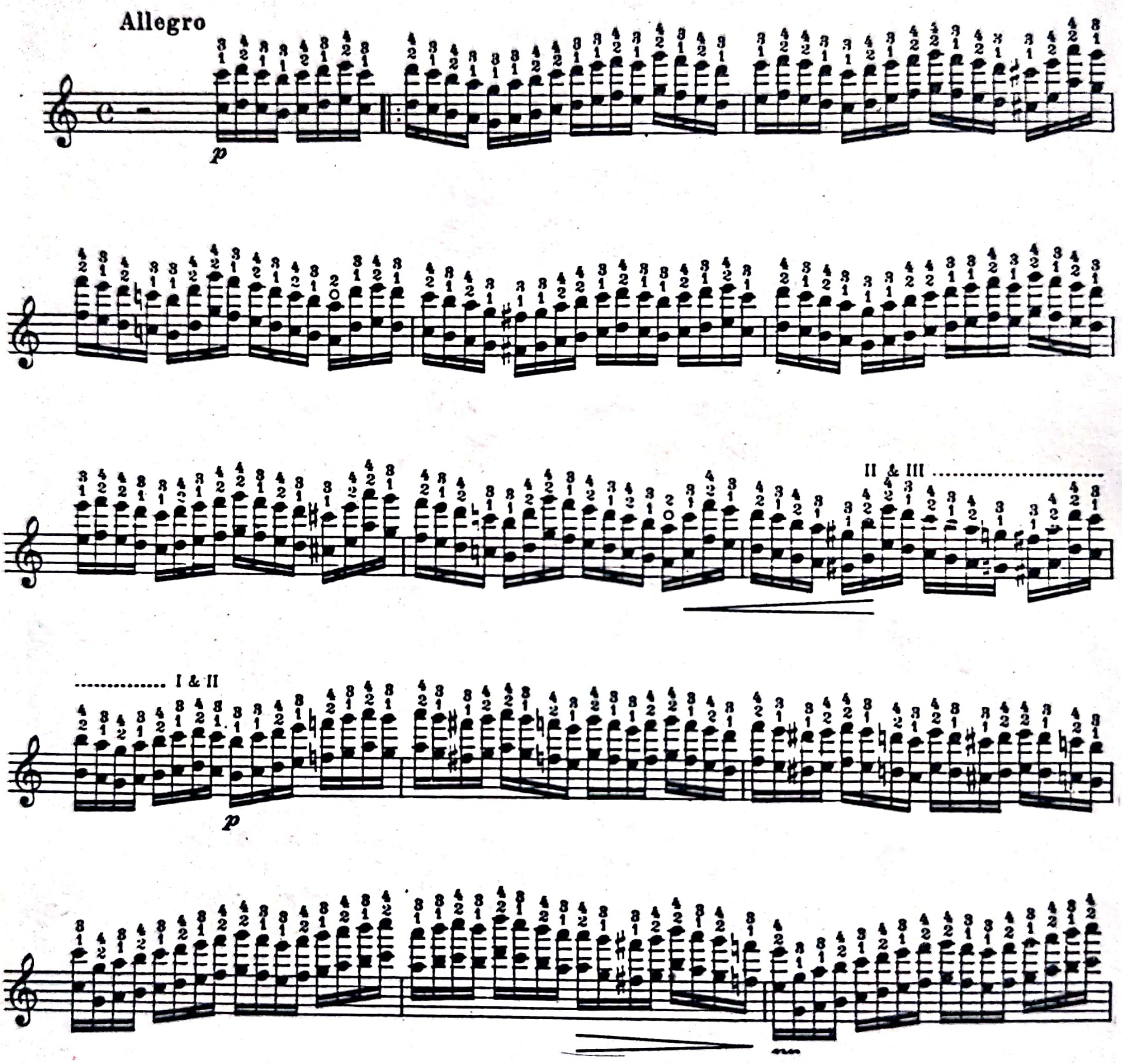
„PAGANINI începe acolo unde rațiunea noastră se oprește“ (Meyerbeer).

To my Pupils

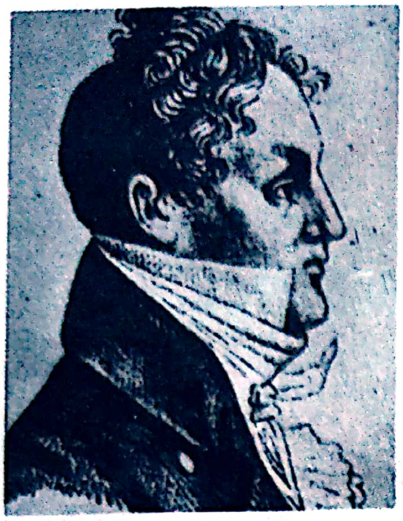
MOTO PERPETUO*

NICOLÒ PAGANINI, Op.11

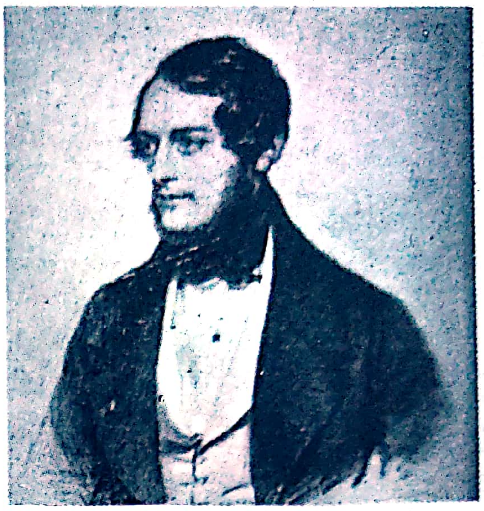
In fingered Octaves by
D.C. DOUNIS



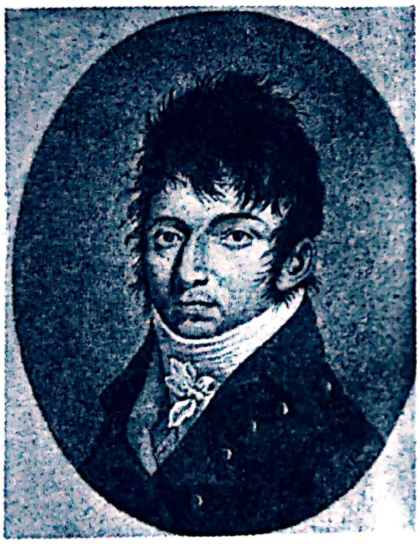
Prima pagină din MOTO PERPETUO de Paganini transcris de Dounis în octave cifrate. Legenda spune că Paganini, inventatorul cîntatului în octave cifrate la vioară, ar fi dobîndit facilitatea sa extraordinară lucrînd formidabilul său MOTO PERPETUO în octave cifrate. Dar din gelozie, el a păstrat secretul digitaţiei sale, astfl că după moartea sa nu s-a găsit decît manuscrisul în note simple. Mai tîrziu, virtuozi ca Burnester şi Thomson au executat public MOTO PERPETUO de Paganini, în octave cifrate, excitînd admiraţia cunoscătorilor. Dar, urmînd exemplul lui Paganini ei nu au făcut niciodată cunoscută digitaţia lor. Pentru prima oară, Dounis a publicat această capodoperă paganiniană a viorii în octave cifrate, a cărei punere în practică dă nu numai o facilitate extraordinară a cîntatului în octave cifrate, ci constituie un mijloc incomparabil pentru antrenarea mîinii stîngi a oricărui violonist. Rămîne numai curajul de a trece la acţiune.



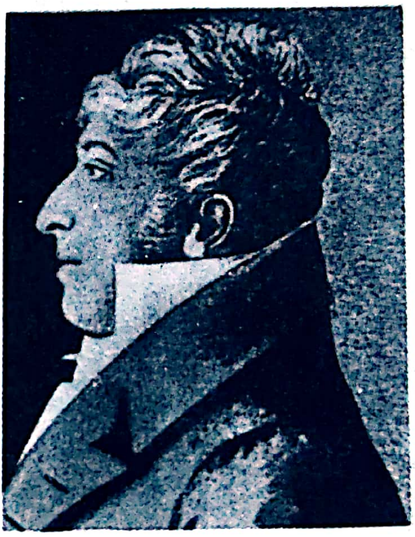
Pierre Baillot de Sales



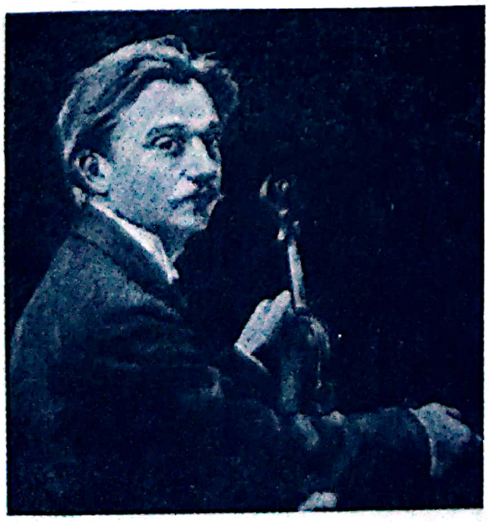
Charles de Bériot



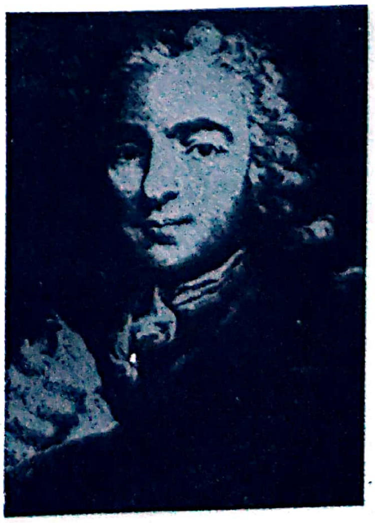
Rodolphe Kreutzer



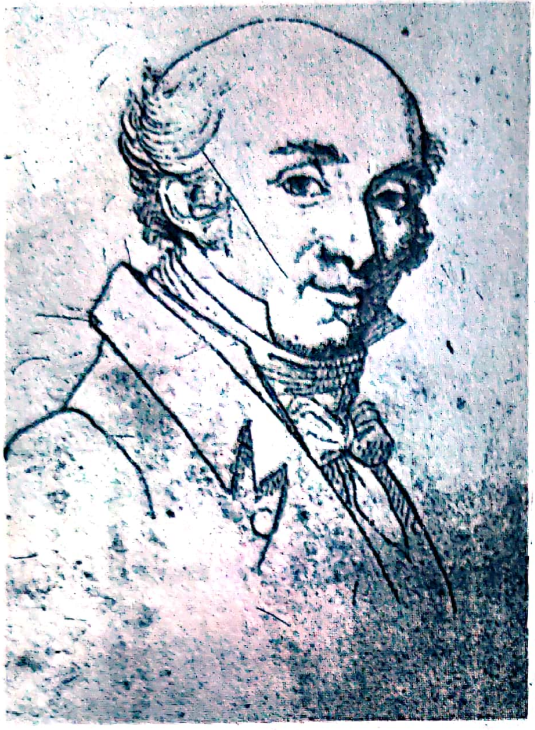
Pierre Rode



Henri Marteau



Jean-Marie-Leclair

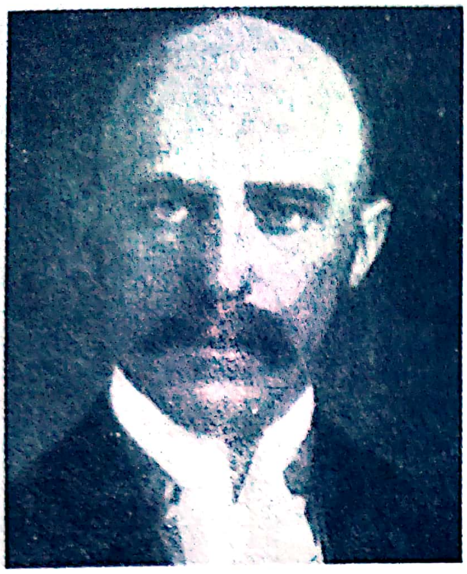


Giovanni Battista Viotti, cel care a adus tradiția italiană la Paris.

Louis Spohr, pionier al apărării spiritului clasic în arta viorii.

Wilma Norman Neruda (Lady Hallé) s-a înscris în cercul orientării lui Joachim

Joseph Joachim, fervent apărător al spiritului clasic, dominînd arta viorii în Germania și Europa peste 50 de ani.



Willy Burmester

August Wilhelmj

César Thomson

Jenö Hubay

Joseph Szigeti

Frantisek Ondricek

Frank Zimmerman
Unul dintre tinerii violonişti contemporani, al cărui sunet aminteşt pe cel al marilor violonişti al trecutului.

Anne-Sophie Mutter, în plină manifestare a unei mari cariere violonistice internaţionale.

de noul model de arcuș „Tourte“ a fost Viotti, unul dintre cei mai buni studenți ai lui Pugnani.

În domeniul învățămîntului, Pugnani a continuat tradiția lui Somis, întărind faima Școlii din Piedmont, a cărui caracteristică era forța trăsăturii de arcuș. Pugnani a fost faimos prin „marele arcuș“ (arco magno), fiind prețuit de discipolii săi pentru bogăția și plinătatea tonului lor la vioară. În creația sa, Pugnani a pus accent pe sonate și duete, multe fiind azi uitate. Faima postumă a lui Pugnani se datorează lui Kreisler care a compus un număr de piese imitînd stilul vechilor maeștri. Printre acestea este și Preludiu și Allegro atribuit lui Pugnani, o piesă de mare forță și popularitate. Cum nu există manscrisul original, această piesă se cîntă azi sub numele reunite „Pugnani-Kreisler“. Gaetano Pugnani a murit la Torino la 15 iulie 1798.

Pietro Nardini (1722-1793

Pietro Nardini s-a născut la 12 aprilie 1722 în orașul port Livorno. Despre primele lui studii nu se cunoaște mai nimic. La vîrsta de 12 ani el merge la Padova, unde studiază cu Tartini între anii 1734-1740, de a cărui prețuire și afecțiune s-a bucurat de la început.

Nardini este unul dintre violoniștii italieni care a călătorit frecvent în străinătate. În 1760 el călătorește la Viena, concertînd la celebrarea căsătoriei prințului de coroană, apoi a vizitat Dresda, pentru ca peste doi ani să-l vedem virtuoz de muzică de cameră la Curtea ducelui din Stuttgart și apoi concertmaestru în orchestra din Stuttgart, despre care se spunea că includea ca membri pe primii virtuozi din Europa. Între membrii orchestrei, Nardini devenise faimos prin frumusețea tonului și sensibilitatea frazei. Într-o scrisoare a lui Leopold Mozart care l-a ascultat pe Nardini la Stuttgart se arăta : „Am ascultat pe un oarecare Nardini și ar fi imposibil să auzi un violonist mai fin, prin frumusețea, puritatea și egalitatea tonului, prin cantabilitate. Dar el nu arăta a fi implicat în execuția lucrurilor mai dificile.“ [9] Așa dar observația lui Leopold Mozart avea în vedere tocmai faptul că Nardini era adeptul frumuseții sonore și a desfășurării pulsatile a muzicii și mai puțin al virtuozității în sine.

Revenit la Livorno în 1765, Nardini este numit director muzical la Curtea ducelui din Florența, unde el își petrece ultimii ani de viață. În aprilie 1770, Nardini a acompaniat pe Wolfgang Amadeus Mozart, atunci în vîrstă de 14 ani, care concerta la Florența ca tînăr violonist. În Florența, Nardini a fost activ, susținînd concerte, compunînd muzică și predînd vioara. El a avut un cerc larg de studenți și a predat vioara pînă în ultimele zile ale vieții. El a murit la Florența la 7 mai 1793.

Atît în interpretare cît și în compoziție, Nardini nu viza succesul de public, prin etalarea tehnicii. Compozițiile sale sînt edificatoare în acest sens. Forța sa rezidă în muzica de cameră. Sonatele sale pentru vioară, duetele și cvartetele de coarde se caracterizează prin noblețe și atracție, seninătate și eleganță. El a fost un adevărat preclasic ; dramatismul și stilul galant au fost mediul său muzical natural. Într-o epocă în care se dezvolta virtuozitatea de suprafaţă, Nardini a reprezentat muzicalitatea pură şi gustul rafinat.

Între compoziţiile sale se remarcă *Concertul în Mi minor* care, de fapt, nu este propriu zis un concert, ci rezultatul împreunării a trei părţi provenite din cîteva sonate ale lui Nardini. Această transformare muzicală s-a făcut în 1880 şi a fost recunoscută în 1918, după care acest concert a fost introdus în toate conservatoarele precum şi în repertoriul violonistic. Multe din sonatele lui Nardini au rămas nepublicate în timpul vieţii sale. Totuşi şapte din sonatele sale au fost salvate de la uitare datorită editorului francez J. B. Cartier care le-a inclus în colecţia sa „L' Art du Violon" (1803). Din această colecţie, *Sonata nr. 2, în Re major* este frecvent cîntată în public. Ea a stat în repertoriul lui Carl Flesch care a publicat-o într-o redacţie proprie, adăugînd o mişcare lentă între cele două mişcări repezi, luată din alte sonate şi adaptată.

Giovanni Battista Viotti (1753-1824)

Giovanni Battista Viotti s-a născut la Fontaneto da Po, Vercelli, la 23 mai 1753, ca fiu al unui fierar şi instrumentist cornist amator. El a devenit elevul lui Pugnani pentru mai mulţi ani. După ce a activat timp de cinci ani (1775-1780) ca membru al orchestrei Capelei regale din Torino, Pugnani l-a luat pe tînărul Viotti într-un turneu de concerte prin Europa, introducîndu-l peste tot ca elev al său. Astfel ei au vizitat Elveţia, Dresda, Berlin, Varşovia şi Petersburg, unde Viotti a refuzat să rămînă ca violonist în orchestra Curţii împărătesei Ecaterina cea Mare. Apoi, Viotti a mers la Londra, unde interpretarea sa s-a bucurat de primirea entuziastă a publicului englez.

După acest turneu, Pugnani s-a întors în Italia, iar Viotti a decis să-şi încerce norocul la Paris, capitala muzicală a Europei. Sosind în Paris în 1781, el a obţinut imediat succese remarcabile, continuînd să fie prezent la Concertul spiritual şi la Loja Olimpică.

Prin structura şi maniera de a cînta la vioară şi de a compune muzică pentru vioară, Viotti a făcut un pas înainte, marcînd de fapt apogeul clasicismului italian. El reprezenta virtuozul-compozitor atingînd perfecţiunea. Stînd în fruntea orchestrei cu vioara în mînă, el era atît dirijor cît şi solist al concertelor sale. Măiestria cîntatului său la vioară şi autoritatea conducerii orchestrei erau vădite din primul moment. După mărturiile contemporanilor, Viotti era cel mai mare violonist al Europei, prin tonul său puternic, agilitatea incredibilă, acurateţe şi precizie. Aşa dar apogeul clasicismului italian prin Viotti devenea manifest prin activitatea lui Viotti la Paris, unde succesele lui erau imense.

Desigur, succesele lui Viotti nu se explicau doar prin virtuozitatea şi perfecţiunea artei sale. La Paris el a adus un sunet nou de vioară. De la tonul dulce şi puţin nazal al viorilor Amati sau Steiner folosite de violoniştii predecesori, acum Viotti sosise la Paris cu un puternic Stradivarius, cu sunetul său mai bogat şi mai strălucitor. Deasemenea el folosea arcuşul nou al lui Tourte, mai perfecţionat, mai elastic şi mai echilibrat, cu părul larg expus, cu contrabalansarea mutată spre talon care favorizează un accent şi un atac mai puternice. Viotti este cunoscut pentru folosirea unui mai pronunțat vibrato, care dădea tonului mai multă sensibilitate și expresivitate.

Viotti s-a înscris în istoria artei viorii prin contribuția sa remarcabilă la perfecționarea concertului de vioară. Prin conexarea principiilor simfonice cu trăsăturile dramatice din opera franceză, cu elemente din simfoniile germane, pe care le-a fuzionat cu moștenirea italiană a viorii ca instrument deosebit de cantabil, Viotti a dat naștere unui nou prototip de concert, adevăratul concert de vioară, respectiv *concertul clasic*. Prin influența lui Viotti în Paris acest prototip de concert a devenit concertul francez de vioară. Discipolii francezi ai lui Viotti — Baillot, Rode și Kreutzer — au adoptat concertul lui Viotti ca modelul lor, adăugînd o nuanță nouă prin verva și sofisticarea franceză.

Deși a avut anumite nemulțumiri personale din cauza aristocrației franceze, șederea lui Viotti la Paris a fost deosebit de fructuoasă, contribuind la imprimarea spiritului artei italiene a viorii în Franța. El apărea cu mult succes la Concertul spiritual în anii 1782-1783. Pentru un timp, el a condus orchestra privată a Prințului de Soubisse, precum și orchestra în vogă a Lojei Olimpice. În fiecare duminică, el dădea matinee muzicale la el acasă împreună cu Cherubini. Viotti a continuat să compună și să publice lucrările sale pe care le cîntau în public alți violoniști. În jurul lui se afla un mare număr de studenți cărora le dădea lecții în mod gratuit. Viotti era un om de o rară modestie încît era foarte stînjenit să vadă violoniști excelenți încurcîndu-se în cîntat în prezența lui.

Una din ambițiile lui Viotti era opera. În 1788, sub patronajul Contelui de Provence, Viottti a fost numit director al unui nou teatru, *Théatre de Monsieur*. El a oferit un repertoriu variat de opere franceze și italiene, inclusiv premiera operei Lodoiska de Cherubini. Dar revoluția din 1789 a perturbat viața muzicală intensă a Parisului. După arestarea reginei Maria Antoaneta în 1792, care patronase muzica lui, Viotti a încercat să susțină cu mijloace proprii teatrul care se clătinase, dar falimentul era inevitabil. Astfel, în iulie 1792, Viotti a plecat la Londra, unde a trebuit să ia din nou de la început cariera sa.

În contrast cu situația din Franța, viața lui Viotti în Anglia a fost liniștită și rezonabilă. Dar viața muzicală din Londra era mai puțin intensă decît în Paris, în schimb avea o bază mai largă, bucurîndu-se de sprijinul clasei prospere de mijloc. Regele însuși era un sprijinitor al muzicii. Cetățenii simpli se bucurau de concerte publice la prețuri foarte mici. În anii 1790 se desfășura în Londra o anumită concurență între două instituții de concerte — *Concertele profesionale* conduse de Wilhelm Cramer și *Hanover Square Concerts* conduse de Peter Salomon. Cramer și Salomon erau amîndoi excelenți violoniști germani care s-au stabilit în Londra, bucurîndu-se de stima iubitorilor de muzică englezi.

Cînd Viotti a sosit în Londra, Salomon tocmai avea nevoie de un star pentru noua stagiune, ceea ce s-a realizat prin angajarea lui Viotti spre a-și face debutul la Hanover Square Concerts la 7 februarie 1793. Succesul a fost deplin. Ca urmare, în cele trei luni consecutive, Viotti a avut la Hanover Square 14 apariții cu un repertoriu exclusiv din lucrările sale proprii. Viotti a apărut și cu Salomon, devenit cel mai bun prieten, cîntînd amîndoi *Simfonia concertantă pentru două viori și orchestră* a lui Viotti.

După întreruperea Concertelor Salomon (Hanover Square), Viotti a trecut la King's Theatre, cunoscut ca Operă. Cramer a devenit conducătorul orchestrei formate dn 60 de instrumentişti. Direcţia de ansamblu a fost încredinţată lui Viotti care a furnizat frecvent noi piese muzicale, fiind în acelaşi timp solistul propriilor lui concerte de vioară. Prin faima sa, Viotti s-a bucurat de prietenia şi cooperarea tuturor muzicienilor proeminenţi ca Haydn, Salomon, Düssek şi Clementi. Totodată Viotti a avut aici o serie de elevi talentaţi printre care Ducele de Cambridge şi tînărul Walter Chinnery, a cărui soţie, Caroline, era o pianistă excelentă. Printre elevii săi eminenţi a fost şi Friedrich Wilhelm Pixis din Mannheim, devenit figura proeminentă cînd a fost înfiinţat Conservatorul din Praga.

În 1798, în plină glorie engleză, Viotti a suferit o lovitură neaşteptată care i-a zdruncinat cariera. Guvernul britanic, suspectîndu-l pe nedrept pe Viotti pentru un presupus amestec într-un complot revoluţionar, l-a obligat să părăsească Anglia. Toate protestele care îl apărau pe Viotti sub jurămînt au fost zadarnice. În exilul său a trăit în casa de ţară a unui prieten în Schoenfeld, lîngă Hamburg. Aici el a compus *Duetele pentru două viori, op. 5* care purtau pe frontispiciu cuvintele: Această piesă este fructul răgazului pe care o nenorocire mi l-a destinat mie. Unele piese au fost dictate de Durere, altele de Speranţă.“

În 1801, Viotti a primit permisiunea să se reîntoarcă la Londra. Dar încercările sale de a-şi reface cariera nu şi-au mai găsit ecou. Vechea lui glorie englezească fusese uitată. Dezgustat de aceste incertitudini ale carierei sale, pierzînd temporar interesul pentru concerte, la sfatul şi cu sprijinul financiar al doamnei Chinnery, Viotti a deschis la Londra un magazin de vinuri. Muzica nu mai era o profesie lucrativă. De altfel şi alţi contemporani ai lui Viotti au procedat la fel. Geminiani cumpăra şi vindea tablouri. Clementi, cunoscutul pianist, a făcut avere din vînzarea de piane. Viotti a renunţat şi la elevi, refuzînd chiar pe Ludwig Spohr, care a regretat mult pierderea acestei şanse, mai ales că Viotti era luat de Spohr drept model. Se spune că la reproşul unui prieten adresat lui Viotti pentru că a refuzat publicului plăcerea de a-l asculta cîntînd la vioară, Viotti a replicat: „Dragul meu, am făcut aceasta pentru simplul motiv că am găsit că preferinţa englezilor pentru vin este mai mare decît pentru muzică.“ [10] Din nefericire nici comerţul cu vinuri nu era destul de prosper pentru a-l scoate din dificultăţile financiare. Viotti a încercat astfel din nou să-şi refacă cariera muzicală la Paris, unde a fost numit director al Operei din Paris. Dar temîndu-se de noi nenorociri, el revine la Londra în 1822, măcinat de tristeţe şi amărăciune, fiind timorat şi de datoria de 24000 de franci către familia Chinnery. Viotti a murit în casa familiei Chinnery din Londra, la 3 martie 1824, fiind înmormîntat la biserica St. Marylbone, în prezenţa cîtorva prieteni.

Deşi Viotti a părăsit cariera sa atît de puternică în tinereţe la vîrsta de 45 de ani, ca virtuoz superb, influenţa sa asupra cîntatului la vioară, asupra producţiei tonului violonistic, a rămas una din cele mai importante a secolului al XVIII-lea. Ca violonist, Viotti a fost privit nu numai ca cel mai mare interpret al timpului său în stilul clasic italian, ci şi fondatorul şcolii moderne de vioară.

Creaţia muzicală a lui Viotti este vastă. Ea numără 160 de lucrări între care 18 sonate pentru vioară cu bas cifrat, 21 de trio-uri şi mai multe duete, 21 de cvartete şi 29 de concerte de vioară etc. Concertele lui Viotti au o semnificaţie muzicală deosebită. Deşi ele sînt în esenţă de forma clasică, în multe privinţe prefigurează romantismul din secolul următor. Viotti a extins concertul de vioară atît de departe cît a fost posibil spre simfonia lui Haydn, cu teme bine contrastante. Cele mai multe din concertele lui Viotti au fost uitate multă vreme. Totuşi Brahms şi Joachim au dat o atenţie specială *Concertului nr. 22, în La minor,* care se aude şi astăzi frecvent în sălile de concert pentru calităţile lui remarcabile: frumuseţea liniei melodice, succesiunea frazelor, strălucirea tehnicii şi perfecţiunea stilului clasic. Viotti avea preferinţă pentru tonalitatea minoră, poate în legătură cu tristeţea vieţii lui şi cu tulburările apărute pe drumul evoluţiei carierei însăşi. Din ultimele 16 concerte ale lui (nr. 14-29) 10 sînt scrise în modul minor. Aceste concerte minore ale lui Viotti sînt dramatice şi pasionate în caracter, dar mult mai adesea sînt lirice şi melancolice.

În istoria viorii, dreptul lui Viotti la imortalitate constă în două realizări remarcabile: a perfectat un tip de concert pentru vioară care rămîne modelul pentru o jumătate de secol, şi a stabilit standarde ale tehnicii violonistice care a inspirat o întreagă generaţie de tineri violonişti, creînd deci o „şcoală“ ale cărei principii au proiectat o lumină asupra şcolii de vioară şi curentelor secolului al XIX-lea şi sînt valabile şi astăzi. Moştenirea sa a supravieţuit valului de virtuozitate adus de Paganini, dovedindu-se validă de-a lungul timpului istoric.

2. ALŢI VIOLONIŞTI ITALIENI REMARCABILI ÎN SEC. XVII-XVIII

Epoca de înflorire a barocului şi clasicismului italian s-a remarcat printr-un proces de atracţie spre instrumentul viorii şi prin creşterea numărului de violonişti dintre care mulţi s-au remarcat prin contribuţii la dezvoltarea şi faima şcolii italiene de vioară din secolele XVII şi XVIII. Printre aceştia vom consemna cîţiva mai importanţi.

Evaristo Felice Dall' Abaco (1675-1742) s-a născut în Verona. S-a spus despre el că era un violonist elevat iar opera sa principală — cele *12 sonate pentru vioară şi bas cifrat* — este cea mai elevată şi mai expresivă din timpul său, combinînd seninătatea corelliană, dramatismul tartinian şi expresivitatea lui Nardini. Dall' Abaco a devenit lider al orchestrei de cameră a Ducelui de Bavaria în München, unde a murit la 12 iulie 1742.

Tommaso Albinoni (1671-1750) s-a născut şi a murit în Veneţia. A scris numeroase sonate şi concerte pentru vioară, precum şi 42 de opere. Bach a făcut uz de cîteva din temele sale şi a folosit părţile de bas ale lui Albinoni pentru practica sa. Unele din sonatele şi concertele lui Albinoni se cîntă şi azi. Albinoni a avut un rol însemnat în viaţa muzicală din Bavaria.

Bartolomeo Geronimo Laurenti (1644-1726) s-a născut şi a murit în Bolonia. A fost violonist la San Petronio şi unul din primii membri ai Academiei Filarmonice înfiinţate în 1666 în Bolonia. El a publicat în 1691 *Sonate de cameră pentru vioară şi violoncel* iar în 1770 a publicat şase concerte pentru vioară, violoncel şi orgă.

Giovanni Battista Somis (1676-1763) s-a născut la Piedmont şi a fost elevul lui Corelli. Mai tîrziu a venit la Veneţia şi a studiat cu Vivaldi. Apoi s-a stabilit în Torino, unde a dobîndit reputaţia unui excelent violonist şi profesor. Printre elevii săi s-au aflat viitori mari muzicieni ca Gaetano Pugnani, precum şi violoniştii francezi Leclair şi Chabran. Somis a călătorit de mai multe ori la Paris, spre a participa la *Concerts spirirituels*. Critica franceză a fost unanimă în aprecierea elogioasă a perfectei sale tehnici şi interpretări violonistice. Somis a compus şi muzică pentru vioară, dar numai cîteva sonate au ajuns pînă la noi (*Sonate a tré* pentru două viori şi bas continuu). Un concert în manuscris se află la biblioteca din Dresda. A murit la 14 august 1763, la Torino.

Felice de Giardini (1716-17966) s-a născut la Torino şi a murit la Moscova. A studiat cu Somis şi a devenit membru al orchestrei Operei din Roma şi Neapole. A făcut turnee ca solist în Italia, Germania, Franţa, Anglia şi Rusia. A scris 12 concerte de vioară şi mai multă muzică de cameră. Ca violonist avea o tehnică splendidă şi un ton puternic şi suav.

Antonio Lolli (1730-1802) s-a născut în Bergamo şi a murit la Palermo. A studiat puţin timp cu Nardini, dar în principal el a fost autodidact. Între 1755 şi 1774 a fost violonist solist la Curtea din Stuttgart. În 1773, Lolli a sosit la Petersburg, devenind violonistul favorit al ţarinei Ecaterina a II-a. A făcut numeroase turnee în Spania, Austria, Franţa, Danemarca şi Germania, iar în 1785 a vizitat Londra. Ca violonist, tehnica sa era comparabilă cu a lui Locatelli. El folosea scordatura şi practica sunetele armonice şi chiar duble sunete armonice. Lolli a compus 8 concerte de vioară, 18 sonate pentru vioară şi bas continuu şi 6 sonate pentru două viori, precum şi o metodă de vioară.

Gaetano Brunetti (1753-1808) s-a născut la Pisa şi a studiat vioara cu Nardini. El a compus cîteva sonate pentru vioară. Brunetti a fost imortalizat prin faptul că Mozart a scris pentru el o sonată completă pentru vioară exact într-o singură oră. A murit la Madrid în 1808.

Bartolomeo Campagnoli (1751-1841) s-a născut la Cento şi a studiat cu Nardini. A condus orchestrele Operelor din Roma şi Florenţa şi a făcut numeroase turnee în afara Italiei; conducînd orchestra concertelor Gewandhaus din Leipzig în 1797, apoi a devenit maestrul Capelei Curţii din Neusterlitz, unde a murit în 1827. Metoda sa de vioară, cele 41 de Capricii pentru violă şi cele 7 Divertimenti pe cele 7 poziţii, pe gamele cu diezi şi cu bemoli — majore şi minore — sînt încă şi azi în repertoriul oricărei şcoli de vioară.

Eligio Celestino (1739-1812) s-a născut în Roma. În 1772 a sosit la Londra, devenind concertmaestru la orchestra Ducelui de Meklenburg în 1780, poziţie în care rămîne tot restul vieţii. Dr. Barney, celebrul istoric englez al muzicii, l-a apreciat ca cel mai bun violonist italian şi al acelui timp.11)

Giovanni Jarnovic-Giornovicchi (1745-1804) s-a născut în Palermo. Numele de Jarnovic (sau Jarnowick) a fost păstrat pentru a menţiona originea sa croată. A studiat cu Lolli şi Mestrino. S-a bucurat de faima unui violonist virtuoz. A călătorit mult în Europa, în special la Paris, unde în 1770 a cîntat ca solist la Concertul spiritual. A ajuns deasemenea la Londra unde l-a întîlnit pe Viotti pe care — se spune — l-ar fi concurat cu succes dacă nu ar fi fost manierele lui arogante. Compoziţiile lui cuprind concerte, sonate şi cvartete de coarde de un caracter uşor şi agreabil. A murit subit la Petersburg în 1804.

Niccolo Mestrino (1748-1790) s-a născut în Milano. Se spune că şi-ar fi perfecţionat tehnica sa la vioară în timp ce se afla la închisoare. Faima sa ca violonist şi compozitor a depăşit graniţele Italiei, fiind cunoscut prin activitatea sa de violonist concertist în Franţa, Germania, precum şi în Ungaria unde a fost violonist în orchestra prinţului Esterhazy. În 1786 el a apărut ca virtuoz de mare succes la Paris, unde a fost şi dirijor, profesor de vioară şi concertmaestru la Teatrul italian de sub conducerea lui Viotti. Compoziţiile sale publicate la Paris cuprind: 12 concerte de vioară, sonate pentru vioară şi bas continuu, precum şi *Studiile şi Capriciile pentru vioară solo,* dintre care unul, în *Re minor,* a fost interpretat de Paganini însuşi în 12 aprilie 1833 la Paris.12) Mestrino a murit la Paris în 1790 la o vîrstă tînără.

Alessandro Rolla (1757-1841) s-a născut în Pavia la 23 aprilie 1757. El a studiat cu Renzi şi cu Giacomo Conti, devenind un virtuoz al viorii, violist reputat şi compozitor. În 1782 el a devenit primul violonist solist al orchestrei Curţii din Parma. În 1802, refuzînd oferta de a conduce orchestra din Londra, el a primit direcţia orchestrei Scala din Milano, devenind în 1805 şi profesor la Conservatorul din Milano. Faima lui ca violonist este conexată cu Paganini care s-a orientat spre Rolla, plecînd la Parma spre a studia mai departe cu acest maestru reputat al viorii din Italia. Rolla a avut deasemenea printre elevii săi un violonist virtuoz, Antonio Bazzini. Compoziţiile lui cuprind 3 concerte pentru vioară, 4 concerte pentru violă, un cvintet concertant, trio-uri, şi duete pentru vioară şi violă sau pentru vioară şi violoncel. Despre preţuirea de care s-a bucurat Rolla în Italia citim în necrologul său: „Numele lui Alessandro Rolla este sacru pentru arta muzicală a Italiei noastre armonice". (Il nome di Alessandro Rolla e sacro all 'arte musicale della nostra armonica Italia).13) Rolla a murit la Milano la 14 septembrie 1841 din cauza unei hepatite.

Regina Strinasachi (1764-1839) s-a născut în Ostiglia, fiind una din primele femei violoniste de mare talent şi cu o virtuozitate neobişnuită. Ea a făcut multe turnee în Europa, bucurîndu-se de un mare succes. În 1784, în timpul unui turneu la Viena l-a cunoscut pe Mozart care a scris pentru ea *Sonata în Mi bemol major, K.454.* După turneul european, a rămas în Germania, căsătorindu-se cu un violoncelist din orchestra de la Gotha, cu care a apărut deseori în concerte. La sfîrşitul carierei sale vioara sa Stradivarius a trecut la Louis Spohr. Regina Strinasachi a murit la Dresda în 1839.

Carlo Giuseppe Toeschi (1724-1788) s-a născut în 1724 la Romagna. El a studiat cu Johann Stamitz şi a devenit violonist în orchestra din Mannheim. Mai tîrziu a fost numit concertmaestru şi director al Muzicii în München. Compoziţiile sale cuprind un număr de sonate pentru vioară. A murit în München la 12 aprilie 1788.

Antonio Bartolomeo Bruni (1751-1821) s-a născut în Cuneo în 1751 şi a studiat cu Pugnani. El a trăit mult timp în Franţa unde a fost directorul orchestrelor de la „Theatre de Monsieur", „Opéra comique" şi „Opéra bouffe". După revoluţia din 1789 a devenit primul violonist al împărătesei Josefina Bonaparte. El a compus o metodă de violă şi o alta pentru vioară, aflate multă vreme în uz. A murit în Paris în 1821.

B. ARTA VIORII ÎN GERMANIA ŞI AUSTRIA SECOLULUI AL XVIII-LEA

Secolul al XVIII-lea a adus în ţările de limbă germană o anumită revitalizare economică şi politică, prin vindecarea urmărilor războiului de 30 de ani şi prin pacea de la Westphalia care a abrogat formal puterile împăratului habsburgic în statele devenite autonome. Aceasta a dus şi la o revitalizare culturală, inclusiv în muzică. Orientarea culturală a fost determinată de diviziunea dintre catolicii nordului şi protestanţii sudului, ceea ce s-a reflectat şi în domeniul muzicii. Cele mai importante centre muzicale din secolul al XVIII-lea erau Hamburgul şi Curtea din Berlin, în nord, Curtea electorilor palatini din Mannheim, Curtea saxonă din Dresda şi Curtea ducilor Bavariei din München la sud, precum şi capitala habsburgică din Viena.

Dacă din punct de vedere violonistic, aceste ţări nu au produs virtuozi extraordinari, ele fiind încă tributare unor violonişti străini imigranţi, în special italieni, totuşi un număr de violonişti autohtoni s-a impus în arta viorii. În plus aceste ţări au avut mari creatori de muzică care au scris şi pentru vioară, marcînd de fapt triumful clasicismului în muzică, inclusiv în arta viorii. Printre aceştia s-au aflat Johann Sebastian Bach, Händel, Haydn, Mozart şi mai tînărul Beethoven care au produs capodopere muzicale nelipsite nici azi din repertoriul fiecărui violonist. Toţi aceşti compozitori au cîntat la vioară, dar nu au fost în primul rînd violonişti, avînd astfel nevoie de alţi violonişti pentru a da viaţă creaţiilor lor pe scena de concert sau pentru a-i consulta în timpul travaliului creator.

1. BACH ŞI VIOARA TIMPULUI SĂU

Johann Sebastian Bach (1685-1750) s-a născut la Eisenach, ca fiu al organistului Johann Ambrosius Bach. Rămînînd orfan de la vîrsta de 10 ani, el a trăit la fratele său mai mare Johann Christoph, la Ohrdruf, unde Johann Sebastian a luat lecţii de orgă, domeniu în care a devenit un adevărat virtuoz. Cea mai mare parte a activităţii sale s-a desfăşurat la Leipzig, unde a fost numit, în mai 1723, cantor la biserica Sf. Thomas, unde a şi murit în 1750, fiind înmormîntat în curtea acestei biserici. Deşi instrumentul său principal a fost orga şi clavecinul, el a fost şi violonist profesionist, pentru un timp chiar concertmaestru.

În domeniul compoziţiei, Bach a dat la iveală o vastă operă, de inspiraţie superioară. Dar în timpul vieţii sale reputaţia sa era neînsemnată, fiind cunoscut într-un cerc destul de restrîns. Faima sa a crescut postum, pînă la grandoarea pe care o are în lumea muzicală de astăzi, cînd lucrările lui Bach numără multe volume, faţă de cele 10-12 compoziţii publicate în timpul vieţii. Sonatele şi Partitele solo nu au fost publicate decît în 1802.

Un loc însemnat în creaţia muzicală a lui Bach este muzica pentru vioară. Cele două *Concerte pentru vioară (Mi major* şi *La minor)* şi *Dublul concert în Re minor pentru vioară,* resimt influenţa vechiului stil german, reprezentat de Biber şi Westhoff, dar sînt, desigur, raportate la tehnica sa. Fără îndoială, cel mai de preţ tezaur pe care Bach l-a lăsat moştenire tuturor generaţiilor de violonişti sînt Sonatele şi Partitele pentru vioară solo, adevărat tur de forţă pentru cei mai desăvîrşiţi instrumentişti. Astăzi circulă mai multe ediţii ale acestor Suite (Moser — Joachim, Flesch, Galamian, Szering, Iampolski, Rostal etc.) dar avem şi o fotocopie a originalului acestor sonate şi partite, în ediţia Insel Bücherei, No. 655, apărută în 1962, cu o prefaţă de Yehudi Menuhin. Aceste suite au fost scrise pentru uz personal, ceea ce arată un nivel foarte ridicat al tehnicii lui la vioară. Dar, am putea să ne întrebăm, cine era violonistul din cercul său de asociaţi care ar fi putut atunci să execute aceste dificile solo-uri ? Poate numai unul singur : Pisendel.

Johann Georg Pisendel (1687—1735) născut la Karlsburg, a fost unul din cei mai versatili şi cei mai desăvîrşiţi violonişti germani din generaţia sa care dispunea de o copie a sonatelor solo ale lui Bach, faţă de care era mai tînăr cu doi ani. Pisendel a studiat cu Torelli, la Ansbach, şi cu Vivaldi, la Veneţia. Pisendel s-a întîlnit cu Bach în 1709, cînd a trecut prin Weimar, şi apoi în Dresda, unde s-a stabilit definitiv ca violonist în orchestra Curţii.

Este posibil ca Bach să-l fi ascultat pe Pisendel cîntînd *Sonatele solo* ale lui Vivaldi aduse de el din Italia, ceea ce l-a decis pe Bach să scrie el însuşi Sonatele şi Partitele lui pentru vioară solo. Dacă această teorie este corectă, lui Bach i-a luat alţi zece ani pentru a realiza celebrele sale *Suite pentru vioară solo* care au fost terminate în 1720.

Pisendel a fost numit în 1731 concertmaestru în orchestra Operei din Dresda. El este cunoscut prin activitatea sa energică de educare a membrilor secţiei de coarde, privind acurateţea şi trăsăturile de arcuş după exemplul lui Lully din Franţa, făcînd astfel din orchestra sa un exemplu pentru întreaga Germanie. El nu a mai permis ca muzicienii săi să-şi acordeze viorile pe scenă înaintea concertului, ci numai în cabinele artiştilor, spre a nu irita publicul şi a intra astfel direct în *Uvertura* concertului cu cea mai mare puritate a tonului şi cu mai multă eficienţă şi adeziune a ascultătorilor. Cînd Frederick II, regele Prusiei, a participat la reprezentarea Operei Arminia a lui Johann Adolph Hasse, în 1745, el a fost atît de impresionat, încît a ordonat ca această metodă să fie introdusă în toate orchestrele din Berlinul său.

Pisendel a scris 24 de concerte pentru vioară, remarcabile prin temele melodice, profunzime şi strălucire, care sînt cîntate şi azi. *Concertul în Re major* pe care l-am ascultat într-o emisiune la Radio BBC cu violonistul Jaap Schröder şi orchestra din Amsterdam este superb din punct de vedere tehnic şi muzical şi prefigurează structura Concertului nr. 5 de Mozart care începe după *tutti* cu o mişcare lentă a viorii soliste fără a se transforma în mişcare propriu-zisă. A murit în Dresda la 25 noiembrie 1755.

Franz (Frantisek) Benda (1709—1786) este boemian şi s-a născut la 25 noiembrie 1709 în Stare-Benatky, dar s-a stabilit la Berlin şi a devenit cel mai bun violonist al timpului său. La fel au făcut şi cei doi fraţi ai săi, Georg şi Johann. În timp, mai mulţi fraţi ai săi s-au găsit în Berlin într-o bună parte a secolului al XVIII-lea, astfel că o întreagă dinastie Benda a lăsat amprentele sale pe arta viorii în Germania. Cei trei fii ai lui Georg au fost violonişti excelenţi şi au călătorit în întreaga Europă, făcînd numele lui Benda şi mai faimos.

Benda s-a format ca violonist singur, fără să fi avut vreodată un profesor. Tehnica sa era uluitoare, fiind în acelaşi timp renumit pentru interpretarea sa emoţională a mişcărilor lente, prin tonul său unic, „miraculos de dulce". Interpretarea mişcărilor *adagio* era admirată nu numai de berlinezi ci şi de vizitatori străini, ca englezul Charles Burney, cunoscutul istoric al muzicii, ale cărui lucrări sînt o sursă excepţională de informare asupra vieţii muzicale din acea perioadă. Frederick II l-a numit pe Benda concertmaestru la Curtea regală şi solist în orchestra sa particulară. Compoziţiile lui Benda sînt remarcabile prin bogăţia melodică şi profunzimea armoniilor. Cele *100 de Capricii pentru vioară* sînt de o considerabilă valoare, situîndu-l alături de Tartini şi Nardini. De asemenea el a scris multe concerte şi 50 de sonate. Sonata în La major, editată de Lionel Salter este de o mare valoare muzicală şi educativă. A murit la Postdam în 1786.

Un alt reprezentant al şcolii de vioară din Berlin a fost ***Johann Joachim Quantz.*** El s-a născut în 1697 la Oberscheden, Hanovra, ca fiu al unui fierar. Unchiul său Justus era muzician în Merseburg. Timp de şapte ani, Quantz a locuit la unchiul său, învăţînd să cînte nu numai la vioară ci şi la oboi, trompetă, cornet şi trombon, studiind şi compoziţia. El a ascultat concertele lui Vivaldi pentru prima oară în Pirna, fiind impresionat de structura şi muzica lor, servindu-i mai tîrziu drept modele pentru el însuşi.

Quantz a studiat cu Pisendel în Dresda iar apoi a stat cîtva timp la Viena unde a studiat compoziţia cu faimosul compozitor austriac, Johann Joseph Fux, a cărui operă, *Constanza et Fortezza* a fost pusă în scenă la Praga cu ocazia încoronării împăratului Karl VI cu 100 de cîntăreţi şi 200 de instrumentişti. Praga a oferit de asemenea lui Quantz şansa de a asculta pe Tartini cu efecte deosebit de stimulative pentru el. Apoi Quantz a mers în Italia unde a studiat la Neapole cu Alessandro Scarlatti. În călătoria sa el a ajuns în Veneţia şi apoi în Paris unde şi-a desăvîrşit măiestria sa la flaut, pentru care a scris o reuşită metodă în vederea însuşirii tehnicii acestui instrument de coloratură specifică. În Londra l-a întîlnit pe Händel, aflat la zenitul faimei sale. Mai tîrziu, Quantz a fost numit flautist în orchestra regelui August II al Poloniei. Cînd Prinţul Coroanei, Frederick al Prusiei, l-a ascultat cîntînd în 1728, a fost atît de fascinat încît a decis să înveţe el însuşi să cînte la acest instrument, ceea ce a făcut în secret deoarece tatăl său nu-i permitea să facă muzică. În 1734, Frederick a devenit rege, astfel că fiind favoritul acestuia, Quantz nu numai că a devenit „Maestru al muzicii regelui“ ci a fost avansat în funcția de consilier cu misiunea de a contribui la selecția instrumentiștilor pentru muzica de cameră și orchestră.

Eficiența lui Quantz s-a dovedit repede. Foarte curînd orchestra din Berlin și muzica de cameră a regelui au devenit faimoase în întreaga Europă. Quantz a solicitat regelui să invite la Berlin pe cei doi frați Graun și pe violonistul Franz Benda, aceștia devenind factori importanți în dezvoltarea școlii de vioară din Berlin.

Johann Gottlieb Graun (1699—1771) s-a născut în 1699 la Wahrenbrük și a studiat cu Pisendel în Dresda. Pisendel l-a trimis apoi pe Graun să studieze cu Tartini la Padua, unde a devenit repede cel mai bun elev al maestrului. El și-a însușit nu numai o tehnică strălucitoare, ci și un ton vibrant, întorcîndu-se în Germania ca un artist desăvîrșit. În 1726, el a cîntat și a dirijat în Merseburg cu un așa de mare succes, încît Bach a trimis pe fiul său, Wilhelm Friedman, la Graun spre a studia vioara cu el.

În același timp celălalt frate, ***Karl Heinrich Graun*** a foat numit concertmaestru în orchestra privată a lui Frederick, unde Johann Gottlieb era solist. Mai tîrziu frații Graun au devenit foarte populari în Berlin. Karl Heinrich a fost făcut dirijor la Opera Regală, pentru care a scris 27 de opere în timp de 15 ani, multe de mare succes. Astăzi ele sînt uitate, doar oratoriul său, *Moartea lui Isus* încă se mai aude.

2. FAMILIA MOZART ȘI VIOARA

Leopold Mozart (1719-1787) s-a născut în Augsburg în 1719 și, pe baza unei educații complete, a devenit violonist la Capela Arhiepiscopului de Salzburg, precum și compozitor și concertmaestru. El a fost un expert în pedagogia viorii. Leopold Mozart este faimos prin publicarea în 1756 (anul în care s-a născut Wolfgang) a metodei sale de vioară, *Versuch einer gründlichen Violinschule,* (Investigație asupra principiilor fundamentale ale studiului viorii), care a stabilit autoritatea sa în acest domeniu. Prezentînd materialul său într-o formă grafică și folosind cele mai bune metode ale înaintașilor, în special ale lui Tartini, Locatelli și Geminiani, el a elaborat un manual practic util tuturor violoniștilor, evident și pentru fiul său Wolfgang. Pentru meritele sale, are loc în prezent în fiecare an un concurs internațional de vioară la Augsburg.

Metoda Mozart apare cu cinci ani mai tîrziu decît cea a lui Geminiani (Londra, 1751), pe care Leopold Mozart nu a cunoscut-o. Ea este prima lucrare de acest fel care apare în Germania. O particularitate a acestei metode constă în faptul că ea conține explicații mult mai largi pe 264 de pagini, față de cele nouă pagini similare din *Metoda* lui Geminiani. În timp ce Geminiani încorporează exemple și compoziții integrale, Leopold Mozart include exemple scurte, adecvate, la ilustrația textului din *Sonata „Trilul Diavolului“* de Tartini. În general Leopold Mozart se inspiră din școala italiană clasică considerată ca model în secolul XVIII. Leopold Mozart a construit de fapt un manual foarte practic, care a ușurat calea pentru a ajunge la cea mai bună tehnică violonistică pe care au mers mulți tineri, inclusiv fiul său, Wolfgang Amadeus Mozart.

Din 1762, Leopold Mozart a început să se ocupe cu devotament şi în mod aproape exclusiv cu educarea şi dezvoltarea carierei celor doi copii prodigioşi ai săi — Anna (Nannerl), născută în 1751 şi Wolfgang, născut în 1756. Jurnalul şi scrisorile sale conţin date preţioase despre muzica europeană şi viaţa muzicală din anii 1760-1770.

Astfel el a cunoscut şi apreciat un tînăr violonist englez, prieten al fiului său, pe nume ***Thomas Linley (n. 1756).*** Reîntors în Anglia în 1771, Linley a devenit un foarte activ violonist şi compozitor. El a scris vreo 20 de concerte pentru vioară, reamintind pe maestrul său Nardini, dintre care un singur concert a supravieţuit. Tragica dispariţie a lui Linley în 1778, la vîrsta de numai 22 de ani, s-a întîmplat în timpul unei excursii cu barca cu familia sa. S-a afirmat atunci pe bună dreptate că această tragedie a adus cea mai grea pierdere pentru muzica engleză. Cîţiva ani mai tîrziu, Wolfgang vorbea despre Linley cu multă afecţiune şi regret.

Leopold Mozart a fost şi un prolific compozitor. El a scris cîteva simfonii, serenade, concerte, lucrări religioase, divertismente, cantate şi şase sonate pentru două viori.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) s-a născut la 27 ianuarie 1756, în Salzburg, Austria. El a primit întreaga sa educaţie muzicală atît la vioară cît şi la pian de la tatăl său, Leopold Mozart, violonist, compozitor şi pedagog expert. Desigur, Wolfgang Mozart este cunoscut în istoria muzicii ca un geniu creator de muzică în cele mai variate genuri, dar el a fost nu numai la pian ci şi la vioară un *„wunderkind“*. În momentul întîlnirii lui cu Linley în 1770, Mozart era deja, la vîrsta de 14 ani, un violonist desăvîrşit. Nu este surprinzător că la reîntoarcerea sa la Salzburg în decembrie 1771, Wolfgang a fost angajat ca violonist în orchestra Arhiepiscopului de Salzburg, în calitate de concertmaestru alături de Michael Haydn (fratele mai mic al marelui compozitor Joseph Haydn) care era concertmaestru principal. Geniul său pentru tot ce era în legătură cu muzica l-a ajutat fireşte să surmonteze cu uşurinţă orice obstacole în stăpînirea tehnicii şi artei viorii. Cîteva turnee în Italia cu tatăl său i-au adus o deplină recunoaştere ca violonist, stimulînd ambiţia sa şi în domeniul creaţiei de muzică pentru vioară.

Ca rezultat al acestor turnee, tînărul Mozart a scris cîteva compoziţii pentru vioară care ilustrează ataşamentul său pentru acest instrument. Printre acestea se află *Concertone* pentru două viori şi orchestră pe care el l-a compus pentru violonistul Gaetano Brunetti stabilit în Salzburg şi pentru el însuşi, apoi *Serenada Haffner* cu strălucitoarele ei solo-uri de vioară. De asemenea în anul 1775, la vîrsta de 19 ani, Mozart a compus acele celebre cinci concerte pentru vioară şi orchestră care au generat cunoscuta gelozie şi invidie a lui Salieri : *Concertul nr. 1 în Si bemol major, K. 207, Concertul nr. 2 în Re major, K. 211, Concertul nr. 3 în Sol major, K. 216, Concertul nr. 4 în Re major, K. 218, Concertul nr. 5 în La major K. 219.* Toate aceste concerte au fost compuse în mai puţin de un an de zile, din aprilie pînă în decembrie 1775. În acord cu remarca pe care el a scris-o cu mîna sa pe manuscrise, aceste concerte au fost compuse pentru „uzul propriu“ şi nicidecum pentru violonistul Brunetti, cum s-a spus. Brunetti sosise la Salzburg un an după ce aceste concerte fuseseră compuse. Interesul şi prietenia lui Brunetti pentru Mozart era vădită, cîntînd deseori împreună. Brunetti a fost imortalizat prin faptul că Mozart a compus pentru el *Sonata în Sol major, K. 379,* exact pe spațiul unei ore.

Pare incredibil că aceste concerte atît de captivante au fost scrise în mai puțin de un an. Examinate cronologic, ele desfăşoară dificultăți din ce în ce mai mari, ceea ce dovedeşte că Mozart a făcut enorme progrese în tehnica sa, pentru că ştim că el le-a cîntat pe toate în public în Salzburg şi în turneele sale de mare succes în Germania, Italia, Franța şi în alte centre europene. Tatăl său era convins că Wolfgang putea deveni primul virtuoz al viorii în Europa şi insista în perfecționarea sa violonistică, dar pe măsură ce a fost aclamat ca interpret de claviatură iar compoziția îl acaparase complet, Mozart a neglijat studiile de vioară. De fapt aceasta era uşor de înțeles prin însăşi creşterea activității sale de compozitor. În fapt el nu putea găsi timpul acela pentru un număr de ore de practică zilnică necesare pentru a-şi menține şi a-şi spori standardul său tehnic la vioară.

Interpretarea de astăzi a *Concertelor* de Mozart diferă la mulți violonişti de aceea din vremea lui Mozart, fie prin romantizare şi libertăți inutile, fie prin ritm şi realizare tehnică. Uneori apogiaturile nu sînt bine studiate. Alte ori sînt intercalate cadențe doar pentru a etala virtuozitatea interpretului, în afara structurii şi stilului mozartian. Mozart cînd a cîntat *Concertele* sale la Salzburg, ținînd seama de gustul public a improvizat cadențe, scriind chiar cadențe la unele *Concerte pentru pian* şi la *Simfonia concertantă pentru vioară şi alto*. Dar atunci aceste adăugiri la sfîrşitul mişcărilor *Allegro* şi *Andante* erau de natura stilului şi geniului mozartian. Pe bună dreptate susțin unii violonişti cu o vastă cultură şi unii muzicologi necesitatea unui studiu mai aprofundat asupra interpretării şi stilului mozartian în învățămîntul viorii şi în practica concertistică contemporană.

Aceste cinci concerte sînt un veritabil miracol de farmec senin, de vis încîntător, de spirit şi ritm. Nu este de mirare că *Concertele în Sol major, Re major* şi *La major,* în particular, au fost atît de mult prezente în repertoriul tuturor marilor violonişti. Dar şi celelalte două concerte (nr. 6 şi 7) neglijate multă vreme şi a căror paternitate a fost pusă la îndoială sînt tot aşa de magnifice şi de acelaşi spirit mozartian. *Concertul nr. 6, în Mi bemol major, K. 268* este deosebit de încîntător pe care nimeni dintre cei ce au avut oportunitatea de a-l asculta în interpretarea violonistului francez Jacques Thibaud (sau în înregistrarea pe disc), nedepăşit în simțire şi strălucire nu va putea niciodată să se îndoiască de autenticitatea acestei capodopere a viorii. Acelaşi lucru putem spune despre *Concertul nr. 7, în Re major, K. 271a* în interpretarea lui George Enescu care l-a descoperit şi i-a făcut premiera mondială la Paris în 1909 şi apoi l-a cîntat cu mare succes în Rusia şi în America. Interesul lui Mozart pentru vioară nu a încetat. El s-a întors la sonată, compunînd peste 40 de *Sonate pentru vioară cu un acompaniament de bas subțire,* într-o formulă în care vioara şi pianul au devenit parteneri egali, un „duo“ perfect echilibrat. O altă compoziție celebră pentru vioară este *Simfonia Concertantă pentru vioară şi alto.* În felul acesta, Mozart s-a înscris în istoria artei viorii atît ca violonist cît şi ca un creator genial de muzică pentru vioară.

3. ŞCOALA DIN MANNHEIM

Şcoala din Mannheim a ocupat un loc însemnat în istoria artei viorii în Germania de Vest a secolului al XVIII-lea. În timp ce şcoala de vioară din Berlin cunoştea un avînt, o dezvoltare similară avea loc în Mannheim în Palatinat (regiune din Nord-Vestul Germaniei). Este semnificativ că muzicianul care a exercitat o influenţă de durată asupra vieţii muzicale din această regiune era un *boemian*. Electorii palatini şi-au mutat capitala din Heidelberg la Mannheim la sfîrşitul secolului al XVII-lea. Unul dintre ei, Karl Philipp, a luat cu sine o excelentă orchestră din Heidelberg, căreia îi lipsea însă un conducător eficient. Succesorul său, Electorul Karl Theodor, căruia îi plăceau artele, nu a precupeţit nici bani, nici efort pentru a face din Mannheim casa unei muzici bune. Tineri talentaţi erau trimişi cu burse în străinătate să se perfecţioneze. Erau achiziţionate din Europa cele mai bune instrumente. În timpul festivităţilor la încoronarea lui Karl VI, Karl Theodor a auzit un violonist care l-a impresionat şi căruia i-a oferit pe loc postul de dirijor la orchestra Curţii. El era Johann Stamitz.

Johann Wenzel Anton Stamitz (1717-1757) s-a născut în Boemia la 19 iunie 1717, ca fiu al unui învăţător care era şi conducător de coruri bisericeşti. El a studiat vioara cu tatăl său, devenind unul din cei mai mari virtuozi ai timpului. În tinereţe a călătorit mult şi a trăit un timp la Paris unde a apărut de cîteva ori la *Concerts spirituels,* atît ca solist cît şi compozitor. Între altele el a cîntat aici şi o sonată pentru *viola d'amore,* un instrument la care era maestru. Stilul său violonistic era influenţat în principal de Tartini.

La Mannheim, Electorul, el însuşi un pasionat muzician, îl încuraja pe Stamitz în orice direcţie. Curtea lui Karl Theodor era faimoasă prin splendorile ei. El transformase palatul şi parcurile în al doilea Versailles. Parcurile şi grădinile erau destinate în timpul verii unor manifestări muzicale şi prezentării de opere în aer liber. Orchestra sa devenise faimoasă. Ea cuprindea 24 de viori, 4 viole, 4 violoncele, 2 oboi, 2 flaute, 2 cornete, 4 fagoţi, 4 contrabasuri, tobe. Trăsăturile stilului lor au fost formulate astfel : spirit colectiv de muncă, execuţie înflăcărată şi expresivă, trăsături de arcuş coordonate şi uniforme, efecte dinamice şi acurateţe în frazare. Pentru multă vreme, orchestra din Mannheim era recunoscută pentru introducerea dinamicii *crescendo* şi *diminuendo* în execuţia orchestrală. S-a spus că italianul Niccolo Jommelli (1714-1774) ar fi inventat această inovaţie. Mai tîrziu s-a aflat că Tartini a fost primul care a folosit aceste schimbări de volum cu implicaţii interpretative în abordarea muzicii.

Johann Stamitz a compus 12 concerte de vioară şi mai multe sonate pentru vioară solo. El a murit de tînăr în 1757, la Mannheim, în vîrstă de 40 de ani.

Cei doi fii ai săi, Karl şi Anton, au devenit muzicieni remarcabili, activînd şi în Paris. ***Karl Stamitz (1746-1801)*** a fost concertist ca virtuoz al violei şi al *violei d'amore,* compunînd simfonii, concerte de vioară şi trio-uri de coarde valoroase. Fratele său ***Anton Stamitz*** se pare a fi fost mai important, cîntînd în concerte alături de Viotti şi fiind profesorul faimosului violonist Rodolphe Kreutzer.

Succesorul lui Stamitz în Mannheim a fost ***Christian Cannabich (1731-1798).*** El a studiat cu Johann Stamitz, fiind totdată trimis la studii în Italia. În cei trei ani cît a stat în Roma, el a studiat şi compoziţia cu Niccolo Jommelli. Reîntors la Mannheim el a fost numit în 1765 concertmaestru la Capela Principelui Elector şi apoi director al orchestrei Operei Italiene. Cannabich a fost un prolific compozitor, compunînd 6 cvartete pentru flaut, violă, contrabas şi vioară, 6 triouri pentru două viori şi violoncel, 3 concerte de vioară cu acompaniament de cvartet, 6 duete pentru flaut şi vioară.

Un alt violonist din Mannheim a fost ***Friedrich Wilhelm Pixis (1786-1842).*** El a fost elevul lui Viotti şi a devenit mai tîrziu o figură proeminentă ca profesor la Conservatorul din Praga înfiinţat în 1813. Acest Conservator a jucat un rol important în istoria tehnicii viorii, dînd lumii mai mulţi violonişti care au influenţat dezvoltarea artei viorii ca Antonin Bennevitz, Otakar Sevcik, Ondricek, Kocian şi alţii. Se aprecia că atunci Boemia şi Cehia dispuneau de numeroase talente muzicale care posedau un instinct natural pentru muzică. Chiar în sate puteai găsi o şcoală de muzică pentru copii talentaţi. Pixis a adus la Praga tradiţia şcolii din Mannheim conexată cu sistemul de predare al lui Viotti.

Atmosfera artistică din Mannheim era în acel timp deosebit de bogată şi atractivă prin activitatea unui mare număr de muzicieni, cîntăreţi, compozitori, despre a cărei faimă scria însuşi tînărul Mozart în 1777 într-o scrisoare către tatăl său.

Dar gloria Mannheimului începe treptat să pălească. Cînd Palatinatul a trecut la Ducele de Bavaria, Mannheimul a început să piardă din importanţa sa şi a început să înflorească Münchenul. Mai mulţi membri ai orchestrei din Mannheim, printre ei şi Christian Cannabich şi fiul său Karl, s-au mutat în capitala bavareză.

În acelaşi timp, Haydn în Viena a deschis o nouă perspectivă dezvoltării simfonice vieneze. Orchestrele din Viena au stabilit noi standarde de ordin tehnic şi muzical. Şcoala de vioară austriacă face paşi rapizi în direcţia cîştigării timpului pierdut. Un rol important l-a avut Leopold Mozart cu deschiderea pe care a adus-o metoda sa de vioară. Prin activitatea unor violonişti austrieci de talia lui Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), violonist desăvîrşit şi prin apariţia unor genii muzicale ca Haydn, Mozart, Beethoven şi Schubert, Viena s-a transformat în Mecca lumii pentru muzică, un magnet magic pentru toţi cei devotaţi muzicii, pentru toţi artiştii care aspiră la perfecţiune şi glorie. .

4. ALŢI VIOLONIŞTI GERMANI ŞI AUSTRIECI REMARCABILI ÎN SECOLUL XVIII

Printre violoniştii germani şi austrieci trebuiesc menţionaţi şi alţi cîţiva violonişti care s-au impus prin talentul şi activitatea lor în istoria artei viorii din secolul al XVIII-lea.

Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), violonist austriac, s-a născut în Viena la 2 noiembrie 1739. El a studiat cu König, Ziegler şi Trani. Dittersdorf este cunoscut în principal ca violonist virtuoz şi compozitor pentru muzică de operă, de cameră, inclusiv pentru vioară. El a făcut un turneu de mare succes în Italia (1763) cu Christoph Willibald von Gluck (1714-1787), faimosul compozitor de operă, a cărui piesă, *Melodie,* a devenit celebră în repertoriul violoniştilor în transcripţia lui Kreisler sau aceea a lui Wilhelmj.

Dittersdorf era un violonist cunoscut nu numai pentru tehnica sa miraculoasă, dar şi pentru tonul său deosebit de expresiv, ceea ce l-a făcut favorit în Viena în comparaţie cu virtuozul italian, Antonio Lolli.

Creaţia componistică a lui Dittersdorf este vastă. El a scris 12 concerte pentru vioară, un mare număr de opere (între care cunoscuta *Doktor und Apotheker),* oratorii şi simfonii. Cunoscutul *Menuet* al lui Dittersdorf a devenit celebru în transcripţia lui Kreisler, o piesă de mare frumuseţe şi atracţie pentru repertoriul violonistic. El era un prieten intim al lui Haydn, cu care analiza cu mult discernămînt fiecare lucrare nouă de muzică interpretată la Viena.

Un fapt important este că în perioada 1765-1769, Dittersdorf a activat la Oradea Mare, la invitaţia Episcopului Adam Patchich de Zajezda, în calitate de capelmaestru în orchestra acestuia. Alături de el activa şi Michael Haydn, fratele lui Joseph Haydn. Dittersdorf şi-a adus o contribuţie de seamă la organizarea şi activitatea orchestrei din Oradea, sporind numărul orchestranţilor de la 26 la 34 instrumentişti aduşi de la Viena şi Praga şi susţinînd cu regularitate două concerte pe săptămînă. Acest ansamblu orădean era comparabil atunci cu marile orchestre ale timpului. Dar în 1769, Maria Tereza a ordonat desfiinţarea orchestrei şi astfel Dittersdorf a părăsit Oradea, devenind concertmaestru la Prinţul Episcop din Breslau. Dittersdorf a murit la 24 octombrie 1799, la Nove Dvory, în Boemia.

Franz Beck (1731-1809), violonist şi compozitor german, s-a născut în Mannheim şi a studiat cu Stamitz, fondatorul şcolii din Mannheim. Curînd el s-a refugiat la Paris ca să scape de consecinţele unui duel, stabilindu-se apoi la Bordeaux, unde a trăit şi activat pînă la sfîrşitul vieţii. Aici s-a ocupat cu susţinerea de concerte şi cu predarea unor lecţii de vioară. Mulţi dintre elevii săi, între care Blanchard şi Bochsa, au devenit muzicieni eminenţi.

Johann Friedrich Eck (1766-1810), violonist şi compozitor german, s-a născut în Mannhein şi a studiat cu Danner. Compoziţiile sale includ patru concerte pentru vioară şi o piesă de concert pentru două viori. Ca interpret el dispunea de un ton mare cu o splendidă intonaţie, căpătînd astfel reputaţia unuia din cei mai mari violonişti ai timpului său. A murit la Bamberg în 1810.

Franz Eck (1774-1804), violonist german, s-a născut la Mannheim. El a studiat vioara cu fratele său mai mare, Johann Friedrich Eck, progresînd repede şi devenind violonistul Curţii din Petersburg. Ca violonist el poseda o tehnică splendidă combinată cu un ton extrem de frumos. Faima lui a rămas mai ales prin faptul că prin intermediul Ducelui de Brunswick, el a devenit profesorul lui Louis Spohr, pe care l-a format în spiritul principiilor fundamentale ale faimoasei şcoli de la Mannheim. Dar stilul său de viaţă neînfrînată nu numai că l-a dezonorat, ci i-a afectat şi sănătatea pînă la un asemenea grad încît a murit bolnav la Strasbourg în 1804, la vîrsta de numai 30 de ani.

Joseph Fodor (1752-1828), violonist și compozitor german, s-a născut la Venloo. El a studiat cu Franz Benda și a făcut numeroase turnee de-a lungul Europei ca virtuoz. A scris mai multe concerte de vioară și piese ușoare. Ca violonist el poseda un dar tehnic neobișnuit, dar Louis Spohr aprecia interpretarea sa ca lipsită de simțire muzicală. El a murit la Petersburg în 1828.

François Lamotte (1751-1781), violonist austriac, s-a născut în Viena. La vîrsta de 12 ani el a interpretat un concert, compoziție proprie, în fața împăratului Austriei. A făcut numeroase turnee de mare succes în Europa. Se spune că el cînta pagini întregi de muzică pe o singură coardă a viorii. A scris cîteva concerte de vioară și solouri. El a murit tînăr, la vîrsta de 30 de ani, în Olanda.

Federigo Fiorillo (1753-1823), violonist german, s-a născut în Brunswick în 1753. El a studiat la început mandolina iar mai tîrziu a trecut la studiul viorii. În 1788 a apărut la Londra ca solist în concerte cu orchesra precum și ca membru al cvartetului Salomon. El a rămas în istoria viorii prin elaborarea cu mult simț pedagogic și artistic a acelor *36 de Capricii* care se află și azi în sistemul clasic al procesului de învățămînt al viorii. A murit la Amsterdam în 1823.

Franz Christoph Neubauer (1760-1795), violonist și compozitor boemian, s-a născut la Horzin. A studiat vioara cu un profesor dintr-o școală sătească. El a călătorit la Praga și Viena, unde s-a cunoscut cu Mozart și Haydn, iar mai tîrziu a urmat lui Johann Christoph Friedrich Bach (al nouălea fiu al lui Johann Sebastian) în poziția de concertmaestru la Curtea regală din Bückeburg. Compozițiile sale includ sonate și duete pentru vioară. A murit la Bückeburg intempestiv la 11 octombrie 1795.

Wenzel Krumpholtz (1750-1817) s-a născut în Boemia. El a devenit un prieten foarte apropiat al lui Beethoven, căruia se spune că i-a dat lecții de vioară. Krumpholz a fost un mare admirator al lui Beethoven și a făcut mult în sprijinul recunoașterii geniului său. Printre îndeletnicirile sale era și cîntatul la mandolină, Beethoven scriind o sonată într-o singură mișcare pentru acest instrument, iar cînd Krumpholz a murit Beethoven a scris un cîntec pe trei voci bărbătești cu caracter funerar comemorativ. Krumpholtz a murit la Viena la 2 mai 1817.

Johann Baptist Wanhal (1739-1813) s-a născut la Nechanicz, în Boemia. A studiat cu profesori locali, iar mai tîrziu, din 1767, cu Dittersdorf în Viena, unde Wanhal a trăit tot restul vieții. El a compus mult: 90 de simfonii, 90 de cvartete de coarde și multe sonate pentru vioară și pian. Unele din lucrările lui au devenit populare pînă la apariția operelor lui Mozart și Betthoven. A murit în Viena, la 26 august 1813.

C. ȘCOALA FRANCEZĂ DE VIOARĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

În secolul al XVIII-lea muzica pentru vioară și școala de vioară au cunoscut în Franța o dezvoltare susținută prin tradițiile formate încă în secolul trecut, prin politica în domeniul artelor a Curții din Versailles şi apariţia acolo a orchestrei de coarde a celor *„24 de viori ale regelui“* şi prin rolul lui Jean Baptiste Lully, italian din Torino, dar naturalizat în Franţa. Deasemenea un rol important l-au avut călătoriile frecvente ale unor violonişti italieni în Franţa ca Pugnani, Locatelli, Viotti. În 1725 a luat fiinţă la Paris *„Concertul spiritual“* (Concert spirituel), o instituţie muzicală sui generis de concerte cu extensie internaţională. Parisul devenise în secolul al XVIII-lea un adevărat centru internaţional al muzicii, inclusiv al artei viorii. Acum apărea şi se manifesta tot mai larg un număr din ce în ce mai mare de violonişti autohtoni. Printre aceştia cei mai mari au fost Leclair şi Gaviniès.

Jean Marie Leclair (1697-1764)

Jean Marie Leclair s-a născut în Lyon, la 10 mai 1697. El a început ca dansator şi maestru de balet şi a compus muzică de dans care l-a impresionat pe Somis, luîndu-l sub îndrumarea sa pentru doi ani la Torino. Cu o pregătire superioară semenilor lui francezi, Leclair a sosit în Paris, unde deşi era necunoscut şi nici făcînd parte din cercul strîmt al celor *„24 de viori ale regelui“*, Leclair s-a impus curînd ca violonist şi compozitor în viaţa muzicală franceză, fiind proclamat „Corelli al Franţei“. Consacrat compoziţiei, Leclair a găsit în Paris un patron bogat, Bonnier, căruia i-a dedicat primele lui compoziţii, *12 Sonate pentru vioară şi bas cifrat, op. 1.* El îşi face debutul la *Concertul spiritual* în 17 şi 19 aprilie 1728, fiind aplaudat de public şi elogiat de presa timpului apreciat de un raport al ziarului Mercure ca un „faimos violonist“ [14] A fost imediat reangajat şi reapărut la *Concertul spiritual* de 11 ori în acel an, un semn sigur al atracţiei la public. În 1728, el a publicat un al doilea volum de *Sonate (Op. 2)*.

Pentru următorii zece ani, Leclair a rămas în Paris, continuînd să cînte în fiecare an la *Concertul spiritual.* El a compus şi a publicat noi lucrări sub antrepriză proprie, transformată într-o întreprindere de familie. Rămas văduv de tînăr, Leclair s-a recăsătorit cu Louise Roussel, gravor muzical, care i-a tipărit *Sonatele, Op. 2* şi apoi celelalte lucrări, inclusiv cele postume.

În 1733, reputaţia lui Leclair era atît de mare, încît regele Ludovic al XV-lea l-a numit şef al muzicii de cameră în sistemul muzical regal. Dar rivalitatea cu Pierre Guignon l-a determinat să renunţe în favoarea acestuia la acel post şi să ia decizia de a părăsi Parisul pentru un timp. În 1737, Leclair a călătorit în Olanda unde a rămas pînă în 1743, fiind atras de oraşul Amsterdam, cunoscut centru de tipărituri muzicale. Aici a întîlnit pe Locatelli iar contactul cu acesta l-a determinat pe Leclair să-şi perfecţioneze tehnica proprie. Astfel volumul al 4-lea de *Sonate (Op. 9)* care a fost completat în Olanda conţine compoziţiile de un grad mai înalt de dificultate şi varietate tehnică.

Cu situaţia financiară mult îmbunătăţită, Leclair se reîntoarce la Paris în 1745. Dar el se retrage pentru un timp din nou pentru a scrie opera sa *Scylla et Glancus* care a fost pusă pe scena Academiei Regale de Muzică în 1746, menţinîndu-se pe afiş de 18 ori. Dar speranţa lui de a reuşi în domeniul operei nu s-a împlinit. Aceasta a marcat de fapt sfîrşitul activităţii lui la Paris. La vîrsta de 50 de ani, Leclair s-a găsit el însuşi dat de-o parte. La Concertul spiritual lucrările lui se cîntau tot mai rar, pînă cînd în 1750, un violonist necunoscut a prezentat unul din concertele lui din volumul cel mai recent, Opus 10, din 1745.

Reuşind să fie angajat în serviciul Ducelui de Gramont, care ţinea un teatru privat la Puteaux, lîngă Paris, Leclair a scris multe piese vocale şi instrumentale pentru scena acelui teatru, fiind şi director muzical. El era fericit pentru că a fost integrat în activitatea de scenă, lucru ce-i reamintea de tinereţe cînd fusese maestru de balet.

Despărţit de soţia sa în 1758, Leclair a cumpărat o mică proprietate ieftină într-un cartier sărăcăcios, unde trăia singur într-o casă izolată. Patronul său, Ducele de Gramont, temîndu-se pentru securitatea vieţii lui i-a propus să vină la Puteaux. Dar cînd era pe punctul să accepte, Leclair a fost asasinat de o mînă criminală rămasă neidentificată. Necrologul care a urmat morţii sale l-a descris pe Leclair ca pe unul din cei mai renumiţi violonişti din Europa, fiind comparat cu Rameau, marele muzician francez al timpului său. Muzicenii de la Concertul spiritual au onorat memoria lui Leclair cu un concert religios unde au cîntat sonata maestrului *Le Tombeau (op. 5, nr. 6)*.

Progresul şi nivelul atins de Leclair ca violonist şi compozitor este demonstrat clar în cele 48 *Sonate pentru vioară şi bas cifrat*, publicate în patru volume. Volumul I (1721) este mai modest, volumul II (1728) marchează progresul realizat sub îndrumarea lui Somis la Torino, volumul III (1734), purtînd numărul de opus 5 reprezintă apogeul carierei lui, ca solist de mare succes, volumul IV (început în 1737 şi publicat în 1743, ca op. 9) este mai complicat din punct de vedere tehnic şi mai exigent sub raportul gustului muzical. Aceste sonate cer, pentru a fi interpretate, un maestru şi ocupă un loc de onoare în repertoriul instrumentului. *Sonata în Re major* care începe cu acel *Adagio molto maestoso*, continuă cu *Allegro, Sarabanda* (Largo) şi se încheie cu *Tambourin* în mişcare *allegro vivace* este una din cele mai frecvente sonate în repertoriul violonistic contemporan. Ea ridică probleme tehnice nu numai prin notele duble, dar şi prin agilitatea digitaţiei, tril şi producţia tonului mai ales în *Sarabanda*. Înregistrarea marelui violonist David Oistrach rămîne un model de interpretare stilizată şi plină de sunet şi strălucire.

În domeniul concertului contribuţia lui Leclair a fost mai mică. El a lăsat două colecţii de cîte şase concerte fiecare *(Op. 7* şi *Op. 10)* scrise după modelul lui Vivaldi. Dar întrucît concertul s-a dezvoltat rapid în deceniile următoare, concertele lui Leclair s-au demodat şi au fost date uitării.

Leclair s-a manifestat şi ca pedagog al viorii. Printre elevii săi cunoscuţi se numără Dauvergne, L' Abbé le fils, Gaviniès, Saint-Georges şi domnişoara Hottetere, prima femeie violonistă admisă să cînte la *Concertul spiritual*. Dar de fapt, prin activitatea şi creaţia lui, prin spiritul novator pe care l-a propagat, Leclair a influenţat în direcţia progresului violonistic clasic o întreagă pleiadă de violonişti francezi, ridicînd interpretarea violonistică franceză la nivelul avansat al artei italiene, adăugînd un profil francez tradiţiei italiene. Creaţia lui Leclair a stat la baza creşterii spectaculare ulterioare a şcolii franceze de vioară.

Pierre Gaviniès (1728-1800)

Pierre Gaviniès s-a născut la Bordeaux, la 26 mai 1728 şi a crescut la Paris ca fiu al unui constructor de viori. Se crede că a fost elevul lui Leclair. Nivelul său de pregătire era atît de înalt încît la 13 ani şi-a făcut debutul la *Concertul spiritual* în postura unui „copil minune".

După o pauză de şapte ani, Gaviniès a revenit ca solist la *Concertul spiritual* în 1748. Succesul său a fost atît de mare încît el a cîntat încă de şapte ori în acea vară. În anul următor a fost ascultat cîntînd propriul său concert precum şi concerte de Tartini şi Mondonville şi un Duo cu renumitul violonist Guignon. Au urmat alţi cinci ani în care Gaviniès a fost tot mai mult solicitat la *Concertul spiritual.*

La mijlocul anului 1753, Gaviniès a dispărut pe neaşteptate de pe scena de concert parisiană pentru şase ani. Se răspîndise zvonul că a stat un an la închisoare din cauza unei aventuri amoroase cu o contesă. După ce a reapărut în 1759, criticii au fost extaziaţi afirmînd din nou că Gaviniès aparţine fără îndoială celor mai înaintaţi violonişti ai Europei. Cel mai mare succes al său a fost o romanţă sentimentală scrisă în închisoare.

Acest succes l-a stimulat să compună, astfel că Gaviniès a publicat o serie de lucrări : două colecţii de *Sonate pentru vioară* (1760 şi 1764) şi şase *Concerte pentru vioară şi orchestră* (1764), cîntate frecvent la *Concertul spiritual.* Sub influenţa lui Tartini şi a şcolii de la Mannheim, Gaviniès a perfecţionat concertul de vioară, adăugînd trăsături tipic franceze şi introducînd acel tutti care a dat naştere „concertului eroic".

În 1762, Gaviniès a fost numit concertmaestru şi dirijor la *Concertul spiritual.* În acel timp postul pentru ţinerea tactului (batteur de mésure) fusese desfiinţat. Gaviniès a primit întreaga răspundere pentru coordonarea orchestrei, dirijînd cu vioara în mînă la primul pupitru. El a fost un lider ideal. Sunetul său puternic era totdeauna deasupra orchestrei, tehnica sa era fără egal, era un admirabil cititor la prima vedere.

În 1763, Leopold Mozart a sosit la Paris cu cei doi copii ai săi excepţionali — Wolfgang şi Nannerl. Gaviniès a participat într-un concert alături de ei. Tatăl lui Mozart îşi reamintea mai tîrziu că Gaviniès, „virtuozul viorii" a fost generos şi a refuzat să primească vreo plată pentru serviciul lui.

În 1773, Gaviniès a devenit codirector la *Concertul spiritual,* alături de Gossec şi Simon le Duc, unde a rămas pînă în 1777, cînd a fost înlocuit cu cîntăreţul Legros. Mîhnit de această lovitură, Gaviniès s-a retras din viaţa muzicală, deşi avea numai 49 de ani şi deci era în puterea vieţii şi a creaţiei. În 1789 el a pierdut şi pensia ca urmare a evenimentelor revoluţiei franceze, astfel că a acceptat un loc subordonat în orchestra teatrului. La înfiinţarea Conservatorului din Paris în 1795, el a primit un angajament, devenind primul profesor la această instituţie superioară de învăţămînt muzical, unde a rămas pînă la moartea sa la 9 septembrie 1800. În aceşti ani Gaviniès a scris celebrele sale *24 Matinées,* care l-au înscris pentru totdeauna în istoria tehnicii viorii. Ele reprezintă punctul cel mai înalt atins în tehnică în perioada prepaganiniană şi constituie şi azi studii pe care nici un tînăr nu le poate ocoli pe drumul anevoios al stăpînirii tehnicii violonistice. Viotti a spus despre Gaviniès că este un Tartini al Franţei şi a contribuit din plin la transplantarea principiilor italiene ale cîntatului la vioară în Franţa.

ALŢI VIOLONIŞTI FRANCEZI REMARCABILI ÎN SEC. AL XVIII-LEA

Fără îndoială, Leclair şi Gaviniès au fost cele mai proeminente figuri ale artei viorii în Franţa secolului al XVIII-lea. Dar Parisul era plin de violonişti ambiţioşi, deseori aflaţi în rivalitate pentru patroni, poziţii şi securitate financiară, unii — talente mediocre, alţii cu contribuţii modeste la progresul viorii. Un important factor în acest proces de efervescenţă muzicală în Franţa a fost influxul de violonişti italieni talentaţi care au găsit viaţa în Parisul cosmopolit atît de atractovă şi remunerativă, încît s-au stabilit permanent aici, deseori sub nume cu sonoritate franceză.

Printre aceştia, unul din cei mai importanţi a fost ***Jean Pierre Guignon (1702-1774)*** de origine italiană născut în Torino cu numele originar *Ghignone*. Este primul violonist străin care a apărut la Concertul spiritual, cîntînd cu succes *Anotimpurile* de Vivaldi. El a studiat cu Somis şi venind la Paris s-a stabilit aici obţinînd în 1741 naturalizarea franceză. Se consideră a fi contribuit la progresul şcolii franceze de vioară, el desfăşurîndu-şi întreaga sa carieră în Franţa. Guignon este proclamat „Roi de Violons“, primind medalia „Roi et Maître de Menetriers“[15]. Numit alături de Leclair în sistemul muzical al regelui, Guignon devine în urma retragerii lui Leclair, favoritul Curţii regale şi conducătorul muzicii şi dansului în întreaga ţară. Guignon şi-a adus un aport la dezvoltarea sonatei franceze, compunînd sonate pentru vioară, pentru violoncel şi duete pentru două viori. Sonatele sale sînt de tip ternar, ciclic. În interpretare Guignon avea căldură şi uşurinţă tehnică, impunîndu-şi tonul său frumos şi măiestria sa oricărei orchestre pe care o conducea. De asemenea îi plăcea să strîngă în jurul său tineri talentaţi cărora le dădea lecţii fără plată.

Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) s-a născut în Narbonne la 24 decembrie 1711. El a fost un violonist experimentator şi inventator. În cadrul convenţional al solo sonatei cu bas cifrat a introdus sunetele armonice, numind colecţia sa de sonate *„Sunete armonice“* (Les sons harmoniques, Op. 4, 1738). Mondonville exploatează sunetele armonice naturale şi explică raţiunea utilizării lor pentru a permite violoniştilor uşurarea „transpoziţiilor“, luînd anumite note prin armonice, fără a ridica mîna.[16] Deasemenea cu Mondonville şi alţii apare un nou tip de sonată în care rolurile sînt împărţite între vioara solo şi un instrument cu claviatură sau în care rolurile dominante se schimbă între instrumente. Sonatele de ultimul tip erau esenţial pentru clavecin cu acompaniament de vioară. Mondonville a scris *Pièces de Clavecin En Sonates, Avec Accompagnement de Violon, Op. 3* (1734). Datorită talentului său de compozitor, multe din compoziţiile lui se cîntau la Concertul spiritual, al cărui director a devenit în 1755. Mondonville moare, onorat şi bogat, în 1772, la Paris.

Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770) s-a născut la Paris în 1705. El a studiat cu Somis şi a fost succesorul lui Leclair la muzica regală.

Guillemain era un tehnician extraordinar pentru timpul său, dar era prea timid pentru a cînta în public, încredinţînd un concert al său pentru a fi prezentat la *Concertul spiritual* unui alt violonist. Deşi azi e necunoscut ca compozitor, el a scris muzică interesantă, reflectînd un nivel tehnic comparabil cu al lui Leclair. Primul său volum de *Sonate pentru vioară şi bas cifrat, Airs variés,* şi *Sonatele pentru vioară solo,* dintre care trei au fost publicate de Cartier în volumul *L' Art du Violon,* îl arată pe Guillemain ca pe unul din marii tehnicieni violonişti ai timpului său, atît în ce priveşte mîna stîngă cît şi arcuşul, domeniu în care a excelat.

L' Abbé le fils (1727-1803) s-a născut la Paris şi a apărut la vioară în postura de „copil minune", astfel că în 1741, la vîrsta de 14 ani a cîntat alături de Gaviniès la *Concertul spiritual.* După o remarcabilă carieră de violonist şi compozitor el s-a dedicat din 1762 învăţămîntului. Talentul său pedagogic şi-a găsit expresia didactică în tratatul său, *Principes du violon,* publicat în 1762, în care combina cu mult simţ artistic trăsăturile stilului francez cu ale celui italian. În raport cu stilul italian diferite lecţii au maniera unor sonate. Forma de variaţii este reprezentată de o Suită de Arii frumoase *(Suite de jolis Airs)* pentru vioară solo. Sînt deasemenea introduse pe lîngă sunete armonice naturale şi armonice „artificiale". Ca un adevărat discipol al lui Leclair, el a acordat o atenţie mai mare notelor duble, arcuşului cu accent pe trăsătura staccato în ambele sensuri, proclamînd arcuşul ca fiind „sufletul" cîntatului la vioară. Multe metode franceze, începînd cu *L' Art du violin* de Cartier au împrumutat din metoda lui L' Abbé.

Joseph Boulogne de Saint-Georges (1739-1799) s-a născut în 1739 în Guadalupa dintr-un tată francez şi o mamă indiană, fiind adus la Paris la vîrsta de 10 ani, primind o educaţie îngrijită în domeniul muzicii şi scrimei. Nu se cunoaşte exact dacă a studiat cu Leclair, dar compoziţia a făcut-o cu François Gossec (1734-1829), cel care a scris o frumoasă Gavotă pentru vioară. Cariera sa în Paris este legată de *Concertul Amatorilor* (Le Concert des Amateurs), o asociaţie de concerte înfiinţată în 1769 de Gossec, ceva în genul *Concertului spiritual,* cu care de fapt a intrat curînd în rivalitate. Programul acestui organism de concerte nu cuprindea coruri, ci numai repertoriu orchestral, cu 12 concerte din decembrie pînă în luna mai cu o formidabilă orchestră formată din 80 de instrumentişti. Saint-Georges făcea parte din cercul conducător şi era membru fondator. Sub conducerea sa, *Amatorii* au devenit un colectiv reputat şi cea mai bună orchestră simfonică din Paris.

Concertul Amatorilor s-a dizolvat în 1781, fiind înlocuit cu *Concertul Lojei Olimpice* (Concert de la Loge Olympique), care avea ca lider şi dirijor tot pe Saint-Georges. Orchestra era acum o mixtură între muzicieni profesionişti şi cei mai buni amatori, mai strălucită decît *Amatorii.* Aici s-au cîntat cele *6 Simfonii pariziene* scrise de Haydn pentru Loja Olimipică.

Revoluţia franceză din 1789 a dus această viaţă muzicală strălucitoare la stagnare. Concertele Lojei Olimpice au fost întrerupte în decembrie 1789 iar Concertul spiritual a susţinut ultimul concert la 13 mai 1790. Unii muzicieni, printre care şi Viotti, au decis să părăsească Franţa. Alţii au rămas şi s-au acomodat cu noul regim. Saint-Georges a devenit căpitan în Garda Naţională, menţinîndu-şi cîteva activităţi muzicale. Dar a fost degradat din funcție și ținut sub arest la domiciliu peste 18 luni. După întoarcerea la viața privată, el a condus concerte la *Cercul Armoniei* (Le Cercle de l' Harmonie) în 1797, rămînînd activ în viața muzicală pînă la sfîrșitul vieții în 1799. La apogeul carierei sale, Saint-Georges era un interpret strălucitor. Cele *12 Concerte de vioară* lăsate reflectă o tehnică superioară, folosind octave frînte și chiar decime. Mișcările lente sînt melancolice iar finalele (rondouri) sînt scînteietoare.

André-Noel Pagin (1721 — după 1785) a fost unul din elevii străluciți ai lui Tartini. El a apărut cu mare succes la *Concertul spiritual.* În 1748 a publicat un volum de sonate dintre care trei au fost incluse în colecția revăzută de Alard. Pagin este cunoscut prin activitatea lui de propagare a operei profesorului său Tartini în Franța, fiind considerat pe bună dreptate ca urmaș legitim al tradiției lui Tartini în Franța.

Pierre La Houssaye (1735-1818) a studiat cu Pagin și Tartini. Ascultîndu-l cu *Sonata Trilul diavolului,* Pagin l-a pregătit pentru o călătorie de studii în Italia, la Padova, unde a rămas mai mulți ani pentru a studia cu Tartini. Reîntors din străinătate cu un nivel tehnic foarte avansat, este numit dirijor și concertmaestru la *Concertul spiritual* în 1777. Cînd Viotti a înființat noul *Théatre de Monsieur* în 1789, Houssaye a fost angajat concertmaestru pentru repertoriul operei franceze. În 1795, a fost numit profesor la Conservator, unde a predat pînă în 1802. Ultimii ani de viață au fost plini de suferințe din cauza surzeniei și a sărăciei.

Simon Le Duc (cca 1745-1777) și-a făcut debutul la *Concertul spiritual* în 1763 cu o piesă a profesorului său Gaviniès. Compozitor dotat, el a lăsat trei concerte pentru vioară scrise între 1770-1775, aproape contemporane cu cele 5 concerte de vioară compuse de Mozart în 1775. Probabil că Mozart și-a reamintit impresiile din copilărie despre cum cîntau la vioară Gaviniès și Le Duc, pe care i-a auzit în 1763-1766. Aceste concerte ale lui Duc sînt îmbibate de farmece și grație de iz mozartian, de unde și expresia „Mozartisme avant Mozart".

François Hippolyte Barthelemon (1741-1808) s-a născut la Bordeaux. A făcut numeroase turnee de succes în Europa și a sosit în Anglia în 1765 ca lider al orchestrei Operei. Se spune că odată a compus muzica pentru un cîntec în timp ce privea peste umărul lui David Garick care scria versurile. Compozițiile sale cuprind un concert și cîteva duete și cvartete. A murit la Londra în 1808.

Paul Alday (1764-1835) s-a născut la Lyon și a studiat cu Viotti. A apărut frecvent la *Concertul spiritual.* În 1791 a plecat în Irlanda, unde a fondat Conservatorul din Dublin în 1812. A murit la Dublin în 1835.

Jean Baptiste Cartier (1765-1841) s-a născut la Avignon și a studiat cu Viotti. A apărut ca solist cu marile orchestre franceze și a fost acompaniatorul reginei Maria Antoaneta. Compozițiile sale includ sonate, variațiuni, duete și studii pentru vioară. Cunoscut ca editor muzical, Cartier a publicat o valoroasă colecție de muzică veche intitulată *Arta viorii* (L' Art du Violon). A murit la Paris în 1841.

Michael Woldemar (1750-1816) s-a născut în Orléans la 17 septembrie 1750. A studiat cu Lolli și a devenit conducătorul unei trupe de artiști care cutreera peste tot, stabilindu-se mai tîrziu la Clermont Férand. Ca și maestrul său Lolli, Woldemar a adăugat la vioara sa a 5-a coardă, în partea de jos, în cheia Fa, compunînd un concert pentru acest instrument transformat numit „violina-alto". El a editat *Metoda* lui Leopold Mozart, adăugînd o fugă în formă de gamă, precum şi *Capriciul Labyrinth* de Locatelli. A murit a Clermont Ferrand în ianuarie 1816.

Paisible (1745-1781). Nu i se cunoaşte prenumele. El s-a născut la Paris şi a studiat cu Gaviniès, devenind membru al orchestrei *Concertului spiritual*. A făcut turnee pline de succes în Europa şi a ajuns pînă în Petersburg, unde spera să apară în faţa împărătesei Ecaterina, dar a fost împiedecat prin eforturile lui Lolli care era atunci ataşat la Curtea Ţaristă. Descurajat de acest eşec, el a murit la Petersburg în 1781, luîndu-şi singur zilele. Printre compoziţiile sale au rămas două concerte de vioară.

D. ARTA VIORII ÎN ANGLIA ŞI IRLANDA ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

Viaţa muzicală în Anglia a fost influenţată într-o măsură importantă de urmările războiului civil care au dus nu numai la aspectele economice negative ci au slăbit şi producţia muzicală, faţă de trecut. Din punct de vedere muzical domina muzica vocală. De la înfiinţarea Festivalului Trei Coruri (*Three Choirs Festival*) în anii 1710, muzica corală a cunoscut o mare popularitate, asigurînd o largă audienţă la oratoriile lui Händel şi la concertele de muzică religioasă. Händel însuşi a avut un rol important în viaţa muzicală engleză, în special în domeniul operei. Este adevărat că Händel era în primul rînd clavecinist şi organist şi într-o măsură mai mică violonist. Dar el a scris lucrări pentru vioară de mare imaginaţie şi vervă. Sonatele sale pentru vioară cu acompaniament de clavecin şi *concertele grossi*, în special *Marile Concerte, Op. 6* sînt bazate pe modele italiene.

Din punct de vedere al muzicii instrumentale, trebuie menţionat aportul unor violonişti străini, în special italieni, care în secolul al XVIII-lea, vizitau Anglia care era un fel de paradis pentru muzicienii străini, bucurîndu-se de ospitalitate şi preţuire. Printre aceştia cel mai important a fost desigur Geminiani care a sosit în Anglia în 1714 şi niciodată nu s-a mai întors în Italia. În primii săi ani în Londra, Geminiani s-a bucurat de un considerabil succes ca virtuoz, cîntînd în faţa regelui George I cu acompaniamentul lui Händel însuşi. Dar prestigiul său imens a venit de la compoziţie şi de la activitatea sa ca pedagog al viorii. Prin reputaţia de profesor el a influenţat, ca şi Corelli în Italia, un cerc de discipoli care a inclus pe Matthew Dubourg, Michael Festing, şi un număr de persoane influente în viaţa muzicală şi socială, între care Contele de Essex, Ducesa de Burlington şi binecunoscutul publicist Robert Bremner. Afară de Geminiani, printre alţi violonişti străini importanţi care au venit în Anglia au fost ***Pietro Castrucci (1679-1752),*** liderul orchestrei operei lui Händel, F. M. Veracini care a stat în Londra 3 ani (1714-1717).

Printre compozitorii autohtoni care au scris pentru vioară au fost ***Johann Christoph Pepusch (1667-1752),*** compozitor şi teorist german stabilit la Londra în 1704, ***William Boyce (1711-1779),*** născut în Londra şi cunoscut prin cele 12 sonate pentru două viori şi bas continuu, ***William Corbett (1675-1748)*** care a fost un solist popular la vioară şi alte instrumente şi a condus orchestra Teatrului Reginei (Queen' s Theatre). [17]Concertele publice în Londra au început să funcţioneze încă în secolul al XVII-lea şi au continuat în secolul al XVIII-lea. Este cunoscut aportul lui ***Thomas Britton (1644-1714),*** patron de muzică şi muzician amator, care a stabilit organizarea unor întîlniri muzicale (concerte) săptămînale şi a unui club în care se practica muzica. Aceste concerte au continuat pînă la sfîrşitul vieţii lui şi au inclus mari interpreţi, inclusiv pe Händel. În secolul al XVIII-lea concertul public a luat amploare prin apariţia a două instituţii de concerte aflate într-o adevărată concurenţă: *Concertele profesionale* conduse de Wiilhelm Cramer şi *Hanover Square Concerts* conduse de Peter Salomon, amîndoi excelenţi violonişti germani care s-au stabilit definitiv în Londra.

După această privire generală vom menţiona cîţiva violonişti remarcabili prin contribuţia la progresul viorii în insulele britanice.

Matthew Dubourg (1703-1767) s-a născut la Londra şi a studiat cu Geminiani, cu care a devenit prieten apropiat. Talent precoce, Dubourg a apărut ca solist la vîrsta de 12 ani. În 1728 a fost numit dirijor al orchestrei Viceroy din Dublin (1742), petrecînd aici mai mulţi ani alături de Geminiani, sosit şi el acolo. După aceea a devenit lider al orchestrei regelui (1752), funcţionînd în acest post pînă la sfîrşitul vieţii. Ca violonist îi plăcea mult să-şi desfăşoare larg ingeniozitatea tehnică. Odată el a introdus o cadenţă atît de lungă în concertul pe care îl cînta cu orchestra condusă de Händel, încît acesta, la sfîrşitul cadenţei ar fi exclamat uşurat în maniera particulară de a vorbi engleza: „Welcome home!" (bun venit acasă).

John Clegg (1714-1750) s-a născut la Dublin în 1714. A studiat vioara cu Dubourg şi Giovanni Bononcini, violonist italian. Prima sa apariţie ca solist a avut loc la Londra, la vîrsta de 9 ani, cînd a cîntat un concert de Vivaldi. Apoi, el a devenit curînd un mare interpret al viorii, întrecînd, cum s-a spus, pe contemporanii săi în ce priveşte tehnica şi expresivitatea tonului. [18]Din nefericire el s-a îmbolnăvit şi a murit foarte tînăr în Londra la vîrsta de numai 36 de ani.

Neil Gow (1727-1807) s-a născut în Strathband, Scoţia, la 22 martie 1727 şi a fost autodidact în învăţarea şi perfecţionarea cîntatului la vioară. Intrînd în legendă pentru sunetul său de nuanţă scoţiană, el a devenit la modă în Londra. După moartea sa, fiul său, Nathaniel, i-a urmat ca violonist şi compozitor de genul specific muzicii de dans popular scoţian, publicînd pe scară largă muzica scoţiană. Fraţii acestuia, William, Andrew şi John, au fost deasemenea angajaţi fie în profesii muzicale, fie în afaceri cu muzica.

Robert Mackintosh (1750-1807) s-a născut în Scoţia. El a devenit profesor la Edimbourgh şi lider la Teatru Regal. Era celebru pentru că luase lecţii cu Nathaniel Gow, faimosul violonist scoţian. Compoziţiile lui cuprind volume întregi cu muzică scoţiană de o considerabilă originalitate.

Henry Needler (1685-1760) s-a născut la Londra şi a studiat cu John Banister Jr. A devenit solist la Academia de muzică veche (*Academy* *of Ancient Music)* care există şi astăzi ca instituţie specială de concerte. Needler a fost primul violonist care a introdus compoziţiile lui Corelli la Londra.

CONSIDERAŢIUNI GENERALE

Recapitulînd drumul parcurs de vioară şi de slujitorii ei de la origini pînă în pragul secolului al XIX-lea, se pot desprinde cîteva concluzii şi consideraţii mai generale care pot uşura înţelegerea direcţiilor principale ale unui proces atît de complex pe care l-a cunoscut evoluţia acestui domeniu extrem de rafinat şi de subtil al creativităţii umane.

1. Leagănul viorii ca instrument al muzicii pentru vioară este Italia care a creat modelul desăvîrşit de vioară prin mîinile şi măiestria lui Amati, Stradivari, Guarneri şi a altor lutieri străluciţi şi a dat pe Monteverdi, pe Corelli, părintele artei viorii, pe Vivaldi, Tartini, Locatelli, Viotti şi pe atîţia alţi violonişti şi făuritori de muzică nemuritoare.

2. Îndată ce a apărut vioara în forma ei desăvîrşită, atracţia spre ea a devenit irezistibilă, prin efectul formei estetice, a design-ului, al uşurinţei de mînuire şi mai ales al sunetului ei miraculos. S-a declanşat o avalanşă de cereri pentru achiziţionarea şi utilizarea acestui instrument pentru a face muzică, nu numai în Italia, ci şi în alte ţări ale Europei.

3. Arta viorii s-a dezvoltat în acea epocă în condiţiile dominaţiei aristocraţiei feudale şi a bisericii. De aceea multe orchestre erau organizate pe lîngă curţi princiare sau regale sau pe lîngă biserici şi mînăstiri, cu sprijinul direct al acestora. Cei care cîntau la vioară şi făceau muzică drept profesie proveneau în parte din rîndurile oamenilor mai bogaţi (Corelli s-a născut în familia unor proprietari de pămînt bogaţi din Fusignano), alţii proveneau din clase mijlocii (Vivaldi era fiul unui frizer care era în acelaşi timp şi violonist profesionist; Tartini era fiul unui om de afaceri din Florenţa; Geminiani era fiul unui muzician profesionist; Veracini provenea dintr-o familie de muzicieni). În Italia legătura dintre muzică şi masele populare era mai strînsă, aceasta datorită prezenţei muzicii în biserici, la început sub forma muzicii religioase cu ajutorul orgii sau corurilor vocale, iar mai tîrziu şi sub forma muzicii instrumentale în care era integrată şi vioara, cu caracter laic.

4. De la primii violonişti şi pînă la cei din secolul al XIX-lea, aproape toţi erau şi compozitori, prezentîndu-şi în public în principal propriile lor lucrări. Cunoştinţele lor despre legile sonorităţii, ale melodiei şi armoniei, erau foarte avansate, dacă judecăm prin intermediul operelor muzicale pentru vioară lăsate (ex. *La Folia* de Corelli, *Sonatele* lui Vivaldi, *Trilul Diavolului* de Tartini, sau *Sonata în Re major* de Leclair sau *Arta viorii* a lui Locatelli etc.). Cei mai mulţi cîntau în public mai mult concertele şi sonatele compuse de ei (Vivaldi, Tartini etc.). Ceea ce este demn de remarcat la aceşti violonişti este volumul mare de lucrări muzicale create de ei într-un timp scurt. Vivaldi a scris vreo 800 de lucrări muzicale şi se spune că el compunea o operă în cinci zile. Mozart a compus o sonată pentru vioară exact în timp de o oră. Totodată sfera creaţiei lor nu se limita numai la muzica specifică viorii so-

liste sau în cadrul unui ansamblu cameral sau orchestral, ci se extindea şi la alte instrumente şi voce (orgă, clavecin, pian, chitară, oreatorii, opere etc.). În plus, în general aceşti maeştri ai trecutului cîntau nu numai la vioară, ci şi la alte instrumente (orgă, clavecin, violă etc.).

5. Un aspect deosebit al vieţii şi carierei acestor maeştri ai viorii este acela că cei mai mulţi dintre ei au călătorit departe de locurile natale, ale vieţii şi formaţiei lor. Fluxul a început cu italienii care au făcut un export intens de talente şi au ajuns în Germania, Austria, Franţa, Anglia şi chiar pînă la Petersburg. Aceşti italieni nu numai că erau împinşi de a cunoaşte alte centre muzicale, alt public, dar erau şi purtătorii artei italiene spre alte ţări, pe care o propagau cu mîndria unor oameni conştienţi de valoarea lor tehnică şi a muzicii italiene pe care o răspîndeau în întreaga Europă, pînă ce s-au format şcolile naţionale.

Mulţi dintre ei şi-au încheiat cariera şi viaţa pe meleaguri străine, după ce şi-au adus un aport remarcabil la dezvoltarea vieţii muzicale din ţările în care au fost adoptaţi sau naturalizaţi (Geminiani în Dublin, Locatelli în Amsterdam, Viotti în Londra, Händel în Londra etc.). Desigur trebuie să avem în vedere că în vremea aceea turneele nu se realizau prin mijloace de transport rapide moderne ca astăzi, cu trenul sau avionul, ci cu diligenţa cu cai sau şi mai greu, durînd săptămîni întregi, fie vară, fie iarnă, sau cel mai uşor cu vaporul dar tot în timp mai lung. Aceasta reflectă pasiunea arzătoare a acelor violonişti mînaţi de dorinţa neostoită de a cînta peste tot, de a cunoaşte un public tot mai mare şi larg, căruia să-i împărtăşească din măiestria şi simţirea sufletului lor muzical. De atunci şi pînă azi circulaţia violoniştilor şi a muzicienilor în general, în sfere şi zone din ce în ce mai largi a devenit o tradiţie intrată în viaţa muzicală contemporană, a cărei arie de manifestare cuprinde practic întreaga planetă.

6. Se mai poate menţiona cazul unor violonişti care abuzau de ceea ce numim plăcerile trecătoare ale vieţii (concepţie hedonistă) care le-a ruinat sănătatea şi au murit de tineri (Franz Eck). Altora le-a lipsit controlul evenimentelor personale, s-au căsătorit la întîmplare şi pînă la urmă au fost asasinaţi de însăşi soţia lor, cum se bănuieşte în cazul lui Leclair. Şi repede îmi vine în minte cazul tragic al vestitului tenor român, Traian Grozăvescu, care a fost împuşcat pe la spate de către soţia lui cea „iubitoare“, o austriacă geloasă...

CAPITOLUL IV

ROMANTISMUL ŞI VIRTUOZITATEA ÎN ARTA VIORII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Clasicismul în muzică, inclusiv în arta viorii, a continuat să domine şi în secolul al XIX-lea, în primele lui decenii. Fără a dispărea ca spirit şi valoare permanentă, clasicismul este treptat depăşit de un alt curent dominant, de romantism. Evident violoniştii timpului s-au încadrat ca tehnică, interpretare şi creaţie în curentul muzical dominant. Secolul al XIX-lea reprezintă însă în istoria muzicii consacrarea romantismului cu corolarul său organic al virtuozităţii şi libertăţii în creaţia muzicală, în tehnică şi interpretare, inclusiv în tehnica şi arta viorii.

Limitele întinderii romantismului sînt cuprinse, după unii istorici ai muzicii, între 1810-1910 [1], incluzînd astfel şi romantismul tîrziu de la începutul secolului al XX-lea. Dar termenul în sine nu este o categorie absolută, ca limite istorice şi conţinut, pentru că elemente romantice pot fi regăsite în muzica tuturor timpurilor, într-o măsură sau alta.

Deasemenea muzica romantică este conexată cu pictura şi literatura. Deseori compozitorii romantici au strînse legături cu scriitorii, poeţii şi pictorii timpului şi se inspiră din creaţia lor în făurirea noilor lor opere muzicale. Imaginaţia şi fantezia, căutarea aventurii sînt elemente importante integrative ale stilului romantic. Operele lui Byron, Scott, Goethe, Hugo, Balzac au influenţat romantismul muzical; în mod deosebit compozitori ca Berlioz şi Liszt au resimţit influenţa lui Byron şi Scott. Elementul fantastic din literatura romantică se reflectă în *Opera Freischutz* de Weber, bazată pe o poveste cu strigoi. Acelaşi lucru putem spune şi despre piesa *Dansul vrăjitoarelor* de Paganini.

Compozitorii clasici aveau în vedere în primul rînd echilibrul dintre expresivitate şi structura formală, în timp ce compozitorii romantici renunţă la acest echilibru. În muzica romantică libertatea în formă şi design, expresia emoţională, sentimentul şi lirismul, fantezia şi fantasticul, apar mai importante decît echilibrul şi forma clasică. Romantismul încorporează în acelaşi timp o înaltă virtuozitate tehnică, în special la violonişti şi pianişti. De aceea arta viorii în secolul al XIX-lea a fost dominată de Nicolo Paganini, cel mai tipic repezentant al romantismului virtuoz în acest domeniu al muzicii instrumentale. Acest meteor al romantismului muzical a continuat să radieze şi după dispariţia lui, astfel că în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, spiritul paganinian este preluat de alţi mari virtuozi ai viorii.

A. NICOLO PAGANINI — VIRTUOZUL ROMANTIC (1782-1840)

Nicolo Paganini s-a născut la Genova, la 27 octombrie 1782. Clădirea cenuşie în care s-a născut Paganini, cu cele trei trepte tocite de vreme, se afla pe strada Passo di Gattamora, la numărul 38. Pe aceste trepte, spune o legendă, alunecase o moaşă, care poticnindu-se, bolborosi numele Necuratului... În clipele următoare se auzi scîncetul noului născut. Era Nicolo Paganini. Copilul a plîns toată noaptea aceea, tînguindu-se parcă împotriva părinţilor săi care, ca printr-un făcut, îl chemaseră la viaţă într-o noapte atît de neagră şi de furtunoasă, cînd marea înfuriată se izbea de cele două diguri genoveze, bubuind în consonanţă cu tunetele în lanţ venite din cerul întunecat brăzdat de luminile fulgerelor arborescente.

Părinţii săi erau oameni simpli care iubeau muzica. Familia era săracă, dar nu pauperă, iar tatăl său, negustor de coloniale, se îngrijea cu mult simţ de răspundere de educaţia celor cinci copii ai săi. Pe doi fii, Carlo şi Nicolo i-a pregătit pentru muzică. Carlo a devenit doar un violonist mediocru şi a cîntat în orchestră la Lucca. Casa în care s-a născut Nicolo era destul de modestă şi edilii Genovei au menţinut-o mai mult de un secol, punînd pe frontispiciul ei o placă memorială cu următorul conţinut:

„O înaltă acţiune îndrăzneaţă a ţîşnit din acest loc umil. În această casă s-a născut la 27 octombrie 1782, spre onoarea Genovei şi desfătarea lumii, Nicolo Paganini, maestru incomparabil în arta divină a sunetului".

În 1988, cînd mă aflam în Genova şi doream să văd acea casă în care venise pe lume maestrul unic în arta viorii, ea nu mai era; fusese demolată în cadrul unor lucrări noi de construcţii şi modernizare. În schimb am putut să văd şi să admir celebra vioară a lui Paganini, Guarnerius del Gesu — „Il Cannone", care se păstrează într-un seif de sticlă la Muzeul municipal din Genova. Această vioară a fost dăruită de Paganini Genovei prin testament cu condiţia ca să nu fie atinsă de cineva, aşa cum prevăzuse proprietarul care i-o donase, un francez bogat Livron. Dar după 100 de ani vioara a început să fie scoasă din seif, sub supravegherea poliţiei, fiind înmînată învingătorului concursului internaţional al „Premiului Paganini", spre a cînta cu ea la concertul de gală. Aş fi vrut s-o ating, s-o ciupesc de coarde şi poate să-i încerc sonoritatea cu două-trei arcuşe. Dar custodele nu a putut fi găsit şi astfel m-am resemnat şi m-am mulţumit s-o privesc şi iar s-o privesc şi chiar s-o fotografiez! Eram fericit că am luat cu mine o bucăţică din viaţa, gloria şi eroismul acestui titan al viorii.

Nicolo a început mai întîi să cînte la mandolină la vîrsta de cinci ani cu tatăl său. Doi ani mai tîrziu, el a trecut la studiul viorii, mai întîi cu violonistul de orchestră Giovanni Cervetto şi apoi cu Francesco Gnecco, un tînăr de 24 ani, foarte bine pregătit care compunea muzică de cameră şi de operă, ale cărui lecţii au fost totdeauna apreciate cu recunoştinţă de Paganini. În cîteva luni Nicolo a fost capabil să cînte şi să citească la prima vedere orice muzică, după cum mărturisea el însuşi mai tîrziu.

Tatăl lui Paganini, conştient de valoarea talentului fiului său şi nutrind în acelaşi timp speranţa ascunsă că acesta va scoate din nevoi şi va îmbogăţi întreaga familie, supraveghea cu stricteţe studiul zilnic al copilului. A rămas în istorie legenda despre severitatea cu care Antonio a impus fiului său un regim strict de muncă şi disciplină, printr-un program de practică care putea ajunge, după cum au fost relatări, la 14 ore zilnic. O ilustraţie de Viido Pericarpus îl prezintă pe Nicolo şi pe tatăl său în postura unui aspru mentor. Sub ea, autorii americani, Leslie Sheppard şi dr. H. Axelrod, scriu în cartea „Paganini“ : „Tatăl lui Paganini, Antonio, a făcut tot ce a fost în puterea lui să ţină pe tînărul Nicolo departe de stradă, astfel ca să poată să practice fără întrerupere. Bătrînul a fost o ameninţare constantă pentru Nicolo, dar mîna sa de fier se poate să fi avut o valoare atît de mare pentru pasiunea timpurie a lui Nicolo faţă de vioară.“ 1) În schimb, mama sa, iubitoare şi pioasă, i-a fost lui Nicolo sprijinul spiritual şi i-a insuflat curajul atît de necesar pe drumul pe care pornise. Ea vedea în visurile ei un înger prezicînd o mare carieră pentru micul Nicolo. Paganini a rămas cu duioşie şi afecţiune ataşat mamei sale de-a lungul întregii ei vieţi.

Atenţia Italiei s-a concentrat repede asupra acestui talent neobişnuit care apăruse ca un meteor pe fondul a cinci secole de mari realizări ale Italiei în toate ramurile artei muzicale şi, evident, violonistice, realizări care pierduseră oarecum din cadenţă la răscrucea dintre secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Antonio a dus pe Nicolo să studieze mai departe cu Giacomo Costa, un renumit organist, violonist şi conducător al corurilor bisericeşti din Genova. Costa a fost de acord să-i dea lui Nicolo o lecţie pe săptămînă cu o plată moderată, însumînd 30 de lecţii pe o perioadă de şase luni. La vîrsta de 8 ani a cîntat pentru prima oară în mai multe biserici din Genova şi a compus prima sa sonată pentru vioară. În 1795, la vîrsta de 13 ani, Nicolo a cîntat pentru prima dată într-un teatru, susţinînd un concert în Teatrul San Agostino, alături de cîntăreaţa Teresa Bertinotti, unde a interpretat cîteva piese de Corelli şi Tartini şi a surprins compatrioţii cu propriile sale *Variaţii „La Carmagnola“*, pe tema unui popular cîntec revoluţionar. Acest concert organizat în beneficiul său a stîrnit interesul criticii muzicale şi al multor oameni de suflet spre a ajuta pe Antonio în educaţia mai departe a lui Nicolo.

În acel timp a sosit în Genova violonistul polonez Auguste Frédérick Durand (Duranowski), un fost elev al lui Viotti la Paris. Durand, al cărui talent natural se spune că era excepţional, a impresionat mult pe Paganini prin execuţia strălucită şi printr-o mulţime de trucuri tehnice care dădeau mult farmec şi virtuozitate interpretării lui. Paganini mărturisea mai tîrziu lui Fétis că multe din cele mai spectaculare efecte ale tehnicii lui au derivat într-o măsură considerabilă de la Durand, care inventase o mulţime de procedee tehnice pe care nimeni afară de el nu le putea executa. Paganini şi-a însuşit acele trucuri tehnice pe care le-a dezvoltat cu metode personale. 2)

În răstimpul acestor ani, din 1793 pînă în 1795, Nicolo studia fără încetare, nu din cauza severităţii tatălui său, ci din voinţă proprie. Cu cît progresa mai mult, cu atît intersul său creştea şi cu atît mai puţin era nevoie de mîna de fier a tatălui său. După ce a primit în Genova cea mai bună formaţie posibilă acolo, cu mijloacele obţinute şi cu sprijinul material direct al lui Marchise di Negro, Antonio a luat pe fiul său la Parma spre a studia cu Alessandro Rolla, un renumit violonist, violist, dirijor şi compozitor al Italiei de atunci. Întîlnirea cu Alessandro Rolla are istoria sa. Cînd Antonio şi fiul său au sosit în Parma, maestrul Rolla era indisponibil fiind bolnav în pat. Aşteptînd în vestibul, tatăl lui Paganini a observat pe masă partitura ultimei compoziţii a lui Rolla şi a făcut semn băiatului să-şi scoată vioara şi s-o cînte. Rolla a fost atît de uimit de ceea ce auzea, încît s-a sculat din pat să vadă el însuşi pe cel ce i-a cîntat compoziţia atît de perfect, fără nici o greşeală şi la o viteză uluitoare. Rolla le-a spus că nu are ce să-l mai înveţe pe băiat la vioară, dar a admis să-l primească spre a pune mai multă ordine în cunoştinţele lui Nicolo.[3] În acei ani Paganini a studiat deasemenea compoziţia cu Ferdinando Paer şi contrapunctul cu Gasparo Ghiretti. El era în acelaşi timp preocupat, lucrînd continuu la problemele propriilor sale inovaţii.

O serie de influenţe binefăcătoare au acţionat asupra formaţiei şi maturizării artistice a lui Paganini. Astfel în 1796 a avut loc întîlnirea sa cu Rodolphe Kreutzer care susţinea concerte în Genova. Acest mare violonist şi compozitor francez l-a ascultat pe Paganini, se pare, în palatul lui Marchise di Negro. El a fost entuziasmat de tehnica lui Paganini şi în special a fost uluit de abilitatea sa extraordinară de a citi la prima vedere o partitură. Cuvintele lui de laudă au făcut mult pentru încurajarea băiatului. O altă influenţă a venit de la Pietro Locatelli. Paganini a descoperit o valoroasă lucrare a acestuia publicată cu mai mult de o jumătate de secol mai înainte şi care era aproape uitată. Era vorba de celebra metodă — îndrumar al studiului viorii spre niveluri avansate intitulată „L' arte del violino". Acest volum cuprinde *24 de Capricii pentru vioară solo* care, în cuvintele lui Paganini au deschis o lume nouă de idei şi procedee, astfel că niciodată n-au avut succesul meritat din cauza dificultăţilor excesive." [4] Paganini a adus un omagiu memoriei lui Locatelli citînd *Capriciul nr. 7* în propriul său *Capriciu nr. 1.* S-a spus pe bună dreptate că fără Locatelli nu s-ar fi putut scrie faimoasele *Capricii* ale lui Paganini.

În Parma Paganini se afla încă sub supravegherea tatălui său care i-a impus o disciplină severă, interzicîndu-i orice distracţie de tinereţe şi forţîndu-l să studieze din zori şi pînă în noapte. Paganini învăţase toate lucrările importante ale predecesorilor săi, de la Corelli la Viotti, posedînd la sfîrşitul acestor ani un repertoriu care părea a nu mai putea fi lărgit şi care îi permitea să susţină oricît de multe concerte. Paganini ajunsese la un nivel violonistic şi la o vîrstă care făceau inutilă dictatura părintească, de care Paganini vrea să se elibereze.

În 1797 Paganini a început turneele sale de-a lungul Italiei într-o ferventă activitate concertistică spectaculară desfăşurată deocamdată numai în faţa compatrioţilor săi în întreaga Italie timp de 30 de ani, pînă în 1828, cînd Paganini a trecut fruntariile ţării sale, pătrunzînd în viaţa concertistică a Europei, deşi faima lui trecuse de mult dincolo de Italia, fiind aşteptat cu o curiozitate enormă să fie văzut şi ascultat în toate capitalele europene. La început Paganini a fost invitat la rezidenţa regală de vară din Colorno unde a primit o sumă de bani considerabilă. Apoi a mers în turneu de concerte la Milano, Florenţa, Pisa şi Livorno. Peste tot era însoţit de tatăl său, a cărui suraveghere privind studiul şi sănătatea era din ce în ce mai mare cu cît talentul său se manifesta mai puternic şi cu cît cîştigurile din concerte sporeau.

Dar Nicolo care se eliberase complet de presiunea lipsurilor materiale, dorea totodată şi înlăturarea presiunii părinteşti. După ce a revenit la Genova unde a rămas din 1799 pînă în 1801, ocupîndu-se intens de perfecţionarea tehnicii violonistice prin metode personale şi inovaţii originale, Paganini a primit permisiunea de a participa la festivalul din Lucca, însoţit numai de fratele mai mare Luigi, deci fără tatăl său. Paganini a reuşit în sfîrşit să arunce lanţurile legendarei tutelări părinteşti, dar, aşa cum se ştie, cu ce efort şi cu ce preţ pentru sănătatea lui! În adevăr a început o nouă viaţă pentru Paganini, o viaţă de succese artistice inimaginabilă şi de mari cîştiguri materiale care au influenţat într-un anumit fel personalitatea lui Paganini. Temperamentul său pasionat (Paganini „îşi blestema deseori sîngele fierbinte genovez“) l-a făcut însetat de afecţiunea femeilor şi curînd a descoperit că arta lui avea efectul unui medicament erotic miraculos. El gonea din aventură în aventură, transformîndu-se într-un fanatic jucător capabil să piardă toată averea cîştigată prin concerte într-o singură noapte. El a mers aşa de departe, încît într-o noapte a jucat pe vioara sa Andrea Amati pe care a pierdut-o. A doua zi avea concert. Dar Paganini era norocos. Sau poate acţiona simpatia şi admiraţia oamenilor pentru talentul şi arta lui. Un francez bogat, violonist amator şi meloman, admirator al lui Paganini, pe nume Livron, i-a împrumutat vioara sa *Guarnerius del Gesù* pentru concert. În mîinile lui Paganini instrumentul a sunat atît de frumos încît Livron a venit pe scenă la sfîrşitul programului, l-a îmbrăţişat pe Paganini şi i-a spus: „Guarneri este al d-tale; pe această vioară nu va cînta nimeni afară de Paganini!“ [4a]

Astfel Paganini intra în posesia unui instrument celebru. Mai tîrziu, el a avut parte de mai multe viori de marcă. În Parma a cîştigat o vioară Stradivarius. Un pictor pe nume Pasini, bun amator violonist, poseda o vioară Stradivarius. Îndoindu-se de reputata capacitate a lui Paganini de a citi orice la prima vedere, a oferit lui Paganini vioara sa dacă va cînta la prima vedere un concert foarte dificil pe care el însuşi îl scrisese. Paganini a cîntat atît de exact şi într-un stil atît de adecvat, încît vioara aceea a intrat imediat în posesia lui. Paganini a avut mai multe viori Stradivarius, două viori Maggini şi un magnific Amati. Dar cel mai mult iubea vioara *Guarnerius de Gesù* pe care a numit-o „Il cannone“, adică tunul, pentru forţa şi volumul sunetului ei. Paganini a rămas credincios promisiunii pe care i-a dat-o lui Livron, dăruind prin testament această vioară oraşului Genova unde se păstrează şi azi la Muzeul municipal, fără a fi mai trecut în posesia vreunui alt violonist.

Presiunea lipsurilor materiale trecuse de mult. În posesia lui Paganini se concentrau mereu noi surse financiare, devenind tot mai independent în acţiunile lui. Astfel în Pisa un fagotist suedez l-a informat că nu găseşte o muzică atît de dificilă care să susţină interesul său pentru acest instrument. Paganini a scris atunci un concert atît de greu încît fagotistului i-a trebuit mai multe săptămîni spre a reuşi să-l cînte, fiind foarte satisfăcut şi răsplătind din plin munca lui Paganini. Deasemenea el avea şi alte surse suplimentare. Ici şi colo el cumpăra şi vindea o vioară, ceea ce a făcut de-a lungul întregii sale vieţi.[5] De fapt fratele său Luigi a devenit un important colecţionar şi negustor de viori în Italia cunoscut ca „Dr. Paganini", folosindu-se fără îndoială de faima fratelui său.

Între anii 1801 şi 1804 a fost o perioadă mai puţin cunoscută şi fără apariţii pe scena de concert a Italiei. După relatările lui Fétis care a obţinut informaţii direct de la Paganini însuşi era vorba de o aventură erotică petrecută într-o localitate izolată din munţii Toscanei cu o femeie al cărei nume nu a fost cunoscut niciodată şi despre care se ştie că era mai în vîrstă decît Paganini, era evident bogată de vreme ce poseda o moşie la ţară şi cînta la chitară. Acesta a fost primul episod romantic în viaţa lui Paganini, despre al cărui impact în dezvoltarea sa artistică el a vorbit mai tîrziu cu afecţiune şi respect. El şi-a dezvoltat aici tehnica sa la chitară în consonanţă cu pasiunea partenerei sale pînă la limita absolută a resurselor instrumentului, cîntînd la chitară nu mai puţin strălucitor decît la vioară. Aici a compus şase sonate pentru vioară şi chitară, care au ajuns pînă la noi, şase cvartete pentru vioară, violă, chitară şi violoncel, precum şi variaţiuni de bravură pentru vioară şi chitară.

În 1805, Paganini s-a stabilit în Lucca la invitaţia Curţii regale unde guverna Elisa Bacciochi, sora mai mare a lui Napoleon, devenit „rege" în timpul erei napoleoniene în Italia. Paganini a devenit favoritul Curţii. A fost numit lider al orchestrei, avînd de cîntat două concerte pe săptămînă unde prezenta mai ales propriile sale compoziţii pentru care scria numai acompaniamentul, improvizînd partea viorii direct în concert. Tempoul în care el compunea muzica este foarte bine ilustrat de un incident povestit de el însuşi: „Într-o zi Curtea regală şi-a exprimat dorinţa de a asculta un concert pentru vioară şi corn englezesc chiar în seara aceea. Cum era atunci amiaza zilei, dirijorul a refuzat cererea. Am cerut să-i ajut eu şi în timp de două ore am scris aranjamentul orchestral şi partea cornului englezesc pe care urma s-o cînte profesorul Galli. Concertul a avut un mare succes. Cît priveşte partea viorii, am improvizat-o liber în timpul concertului."[6] Paganini a primit multe onoruri la Curtea din Lucca. El a fost numit director al orchestrei Curţii, a fost făcut căpitan de jandarmerie, membru al corpului de gardă al guvernatoarei şi în plus era profesorul de vioară al soţului ei, Felice Bacciochi. Mai multe biografii au relatat că Paganini ar fi avut relaţie de dragoste cu Elisa Bonaparte, dar nu există dovezi certe despre această afacere. Este adevărat că ilustra doamnă leşina deseori la concertele lui Paganini, iar cînd a fost făcută mare ducesă de Toscana în 1809, Paganini a urmat-o la Florenţa. Ceea ce este mai semnificativ este faptul că în acel timp Paganini s-a îndrăgostit de o tînără doamnă de onoare din compania principesei, stimulînd din nou imaginaţia muzicală a lui Paganini care a scris pentru ea şi a interpretat într-un concert la Curte o piesă originală intitulată *Scene amorosa* unde a extins dezvoltarea tehnicilor sale, folosind numai corzile *Sol* şi *Mi* ale viorii. Coarda *Sol* reprezenta pe Adonis iar coarda *Mi* pe Venus. El începea să cînte o cantilenă sentimentală exprimînd iubirea solitară a zeiţei adorate prin sunetele înalte ale coardei *Mi* urmată de răspunsul pasiunii romantice a lui Adonis pe coarda *Sol*, amîndouă vocile unindu-se apoi într-un final reconciliator şi exuberant. Cîntînd în concert la Curte această piesă originală, publicul a fost atît de impresionat iar principesa Elisa i-a spus:

„Ai interpretat imposibilul pe două corzi; o singură coardă n-ar fi de ajuns pentru talentele tale?“ [7] Această idee „intrigantă“ a aprins imaginaţia sa şi a compus o sonată numai pe coarda *Sol, Sonata militară „Napoleon“*.

De la un timp pe Paganini nu-l mai interesa adularea aplauzelor Curţii. Avea de-acum în faţa sa lumea competitivă a sălilor de concert, mult mai stimulativă şi mai preţioasă. El a început să se simtă neliniştit privind raţiunea comportamentului şi a drumului pe care mergea. Astfel într-o noapte a luat o caleaşcă de poştă spre Milano şi a rămas acolo, îmbarcîndu-se cu deplină claritate a scopului în carierea unui virtuoz călător. De-acum începem să-l întîlnim pe Paganini al sălilor de concert, Virtuozul romantic, Figura legendară, drumeţul slab, misterios şi neobosit erou al atâtor monografii de istorie muzicală.

În Milano, Paganini a compus faimoasa sa piesă de bravură, *Dansul vrăjitoarelor* (Le Streghe), Variaţiuni pe o temă de Süssmayr din baletul „Il Noce di Benevento“. Această compoziţie a fost mai tîrziu mult admirată în întreaga Europă. Ea se află şi azi în repertoriul marilor violonişti. În ţara noastră, Ion Voicu este unul din interpreţii cei mai fideli ai acestei compoziţii celebre.

Primul său concert în Milano a avut loc la 29 octombrie 1813, la Teatrul Scala. Succesul a fost triumfător, propulsîndu-l pe Paganini în cadrul proeminenţei naţionale. Interpretarea piesei *Dansul vrăjitoarelor* cu multiplele ei duble coarde, armonice, duble armonice, pizzicato, arii pe coarda *Sol* a produs o atît de mare senzaţie încît a generat acea legendă stupidă despre influenţe satanice asupra tehnicii lui Paganini. Scriitorul francez Henri Stendhal scria: „Acest spirit ardent nu este realizat de sublimul său talent prin opt ani de muncă răbdătoare la Conservator, ci printr-o eroare de amor care, se spune, l-a aruncat într-o închisoare pentru mai mulţi ani. Solitar şi abandonat într-o închisoare care s-ar fi terminat prin execuţie, nimic nu i-a mai rămas decît vioara sa. El a învăţat să traducă sufletul său în sunet şi lungile seri de captivitate i-au oferit timpul pentru a perfecţiona el însuşi acest limbaj.“ [8] Tot astfel, Franz Liszt scria: „Senzaţia pe care a produs-o era aşa de neobişnuită, magia pe care el a exercitat-o asupra fanteziei ascultătorilor săi a fost aşa de puternică încît ei nu puteau fi satisfăcuţi cu o explicaţie naturală. Vechi basme şi istorii despre vrăjitoare şi spirite au pătruns în minţile lor; ei încercau să explice uimirea lor altfel decît prin trecutul şi viaţa lui, să înţeleagă minunea geniului său pe căi supranaturale; ei şuşoteau că el şi-ar fi vîndut sufletul său Diavolului şi că a patra coardă a viorii sale a fost făcută din intestinele soţiei sale.“ [9]

Concertul din Milano era deosebit de important pentru cariera lui Paganini, pentru că rapoartele asupra succesului din acest important centru italian radiau în întreaga lume iar numele lui Paganini a devenit curînd foarte familiar în întreaga Europă.

Deşi faima lui Paganini crescuse atît de mult şi trecuse şi dincolo de graniţele Italiei, el continua să facă turnee numai în Italia, ezitînd să se prezinte în faţa cunoscătorilor din străinătate. Astfel nu a fost vreun oraş mare în care să nu fi cîntat şi era un aşa de mare aflux încît trebuia să dea de regulă cîte cinci concerte consecutiv, la preţuri mari pe care admiratorii săi le plăteau fără murmur.

Ceea ce este demn de semnalat este uriaşul efort pe care Paganini îl făcea cu lungile lui turnee de-a lungul întregii Italii, în condiţiile cînd era mereu tracasat de urmările pasiunii lui pentru aventuri amoroase şi ale unei sănătăţi şubrede, îmbolnăvindu-se periodic şi de fiecare dată refacerea fiind înceată, lăsîndu-i o înfăţişare înspăimîntătoare. În Torino a suferit grav de stomac şi intestine iar tratamentul instituit de un medic pe baza unui diagnostic greşit i-au sporit suferinţele, devenind slab, istovit, cu obrajii supţi şi cu cearcăne în jurul ochilor. În ce priveşte numeroasele aventuri amoroase în special cu femei din clasa superioară, ele nu au dăunat în realitate lui Paganini sub aspect profesional, cum se întîmplă de cele mai multe ori. După cum am văzut multe din aceste afaceri de dragoste au inspirat numeroasele avansuri în tehnica sa, l-au adus în contact cu cei care erau un sprijin în dezvoltarea carierei lui, l-au introdus în studiul chitarei cu efecte pozitive în dezvoltarea sa artistică. O singură eroare mai deosebită a fost relaţia cu o tînără de 17 ani, Angelina Cavana din Genova care l-a făcut să stea la închisoare şi să plătească o importantă sumă de bani despăgubire.

În 1824, Paganini a cunoscut-o pe Antonia Bianchi, o cîntăreaţă în vîrstă de 20 de ani din corul Teatrului San Samuele din Veneţia care a devenit amanta lui şi care i-a născut un fiu, Achille, în Palermo în 1825. Paganini călătorea de acum cu Antonia, susţinînd împreună concerte în Pavia, Milano, Genova, Como, Veneţia, Padova, Trieste, Bolonia, Udine, Roma, Neapole, Palermo şi altele. Antonia l-a ţinut strîns în chingi cu temperamentul ei posesiv şi gelos pentru cîţiva ani. Sănătatea lui Paganini s-a îmbunătăţit mult, dar el nu putea purta multă vreme exigenţele unei asociaţii de acest fel de lungă durată. După mai multe certuri, Paganini a stabilit o rentă pentru Antonia de care s-a despărţit după turneul din Viena în 1828. Achille a rămas în custodia sa. Ca tată, Paganini era mult ataşat de fiul său şi indulgent cu el fără limită. Achille, dimpotrivă, a devenit libertin şi leneş, fiind o sursă de anxietate pentru tatăl său pentru tot restul vieţii. Ce ironie, Paganini, exploatat şi strunit de propriul său tată, era acum, la rîndul lui, tiranizat de propriul său fiu. Se crede că Antonia Bianchi a fost cea mai lungă relaţie în viaţa erotică furtunoasă şi aventuroasă a lui Paganini.

În jurul apariţiei fenomenale a lui Paganini s-au ţesut legende de tot felul, s-au declanşat calomnii stupide, fiind acuzat de influenţe satanice, supranaturale sau chiar de şarlatanism şi vrăjitorie. Desigur fenomenul violonistic paganinian era greu de înţeles şi explicat la prima vedere. Virtuozitatea spectaculară, originalitatea şi inovaţiile sub raportul creaţiei şi al execuţiei nu erau cunoscute pînă la el şi de aceea forţele lui în stăpînirea viorii care atinseseră miracolul au generat interpretări false, ignorante. Alături de extazul, fascinaţia şi idolatrizarea de care s-a bucurat în timpul vieţii, Paganini a suferit ura şi invidia cu care a avut de furcă toată viaţa şi care l-a urmărit şi după moarte.

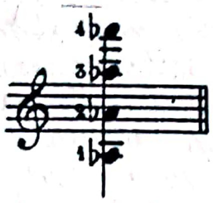
În 1816, Paganini s-a întîlnit în Veneţia cu Louis Spohr, dar Paganini a refuzat să-i cînte, scuzîndu-se că stilul său a fost calculat pentru a impresiona publicul de masă. Spohr a scris în *Autobiografia* sa, după ce l-a întîlnit pe Paganini, dar fără să-l fi ascultat, că Paganini a dat o duzină de concerte în Milano şi nu mai puţin de cinci concerte în Veneţia, exprimîndu-şi opinia sa despre Paganini doar pe baza celor auzite şi a zvonurilor: „Fără a intra în metodele prin care el hipnotizează publicul, se aude din toate părţile de la oameni nemuzicali că el produce sunete din vioară niciodată auzite mai înainte. Pe de altă parte, cunoscătorii spun că facilitatea extraordinară a mîinii stîngi, dublele corzi şi excelenţa sa în toate felurile de pasaje dificile nu pot fi negate; dar ei adaugă că aceste calităţi care impresionează pulicul sînt degradate de şarlatanism care nu corespunde la ceea ce el pretinde extrem de mult — un ton mare, un arcuş lung şi un stil cantabil de gust".[10]

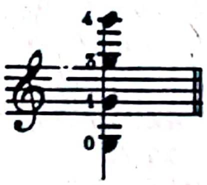
Altădată, în 1817, aflîndu-se în Verona, un anumit violonist Valdabrini răspîndea zvonul că Paganini ar fi un simplu şarlatan şi că şi-a făcut o reputaţie cîntînd doar una sau două piese, dar nu este un adevărat muzician. Valdabrini scrisese un concert despre care spunea că era atît de greu încît nici chiar Paganini nu-l poate cînta. Auzind aceasta, Paganini i-a cerut să-i prezinte concertul pe care Paganini l-a cîntat cu mare exactitate şi stil sfîrşindu-l în explozia aplauzelor publicului din sala de concert. Bineînţeles că autorul abia şi-a mai recunoscut opera trecută prin filtrul viziunii şi tehnicii uluitoare a lui Paganini.

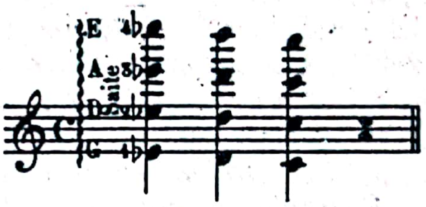
Pe drumul confirmării calităţilor reale excepţionale ale lui Paganini se menţionează prima competiţie internaţională la vioară între Paganini şi violonistul francez Charles Lafont care a avut loc în Milano la 7 martie 1816. Ascultînd pe Paganini în Milano cu un recital în care a cîntat *Concertul său în Mi minor* şi *Variaţiunile pe coarda Sol,* Lafont l-a provocat pe Paganini la o confruntare într-un concert public. Paganini a cîntat unul din concertele sale, apoi Lafont a cîntat un concert clasic de o lungime similară, iar în final au cîntat împreună *Concertul pentru două viori* de Kreutzer. Paganini spunea mai tîrziu că acolo unde amîndouă viorile cîntau după partitură, el păstra exact scriitura muzicală, dar în pasajele soliste el cînta „în stil italian", adică prin adaus de ornamentaţii şi cadenţe înfloritoare inexistente în text, ceea ce nu era pe placul rivalului său prieten. Deşi, după cum a recunoscut Paganini, „tonul lui Lafont a fost mai puternic", aplauzele mai lungi şi mai furtunoase au fost pentru Paganini. Tot astfel în 1818 a avut loc întîlnirea în Piacenzia cu virtuozul polonez Karol Lipinski, unul din violoniştii virtuozi cu care Paganini a avut o relaţie de lungă durată.

Aşa dar nu era vorba de nici un fel de forţe supranaturale care guvernau arta şi tehnica miraculoasă a lui Paganini. Au existat multe încercări de a explica efectul demonic al geniului paganinian. Un medic din secolul nostru a avansat sugestia că Paganini ar fi suferit de o dezordine a ţesutului conjunctiv cunoscută sub numele de sindronul lui Marfan, diagnosticat abia în 1896. Simptomele acestui sindrom cuprind o talie înaltă şi zveltă, braţe lungi, degete ca de păianjen, articulaţii excesiv de flexibile şi un ten palid. În fapt era vorba de o constituţie fizică normală, ectomorfă, care include aceste caracteristici organice. Unii medici au avansat ideea că slăbiciunea sa era o dispoziţie naturală, sporită de extraordinara sa moderaţie. Motto-ul său era: „Nu este nici un rău să mănînci şi să bei mai puţin". Erau zile cînd el era mulţumit cu o ceaşcă de ciocolată.[11]

Aşa dar, în realitate secretul sta în dispoziţiile naturale optime pentru instrument, în munca asiduă dusă în copilărie sub supravegherea severă a tatălui său, ceea ce a format la Paganini dîrzenia, voinţa şi disciplina în însuşirea unei tehnici perfecte cît şi în creaţia muzicală îndrăzneaţă şi originală, formîndu-i deprinderi speciale de durată în folosirea cu extremă facilitate a instrumentului. Medicul personal al lui Paganini, doctorul parizian Renati a publicat un studiu fiziologic despre pacientul său în *Revue de Paris,* din mai 1831 în care îşi exprima părerea că Paganini era un geniu muzical care ar fi putut deveni un mare compozitor dacă nu ar fi fost niciodată virtuoz. Dar natura l-a înzestrat cu multe daruri fizice care l-au predestinat să devină un mare violonist. Anumite părţi ale corpului său erau de o remarcabilă elasticitate, ca ligamentele muşchilor umerilor, încheieturile mîinilor, ale antebraţelor şi în special ale degetelor. De exemplu, cînd fixa degetul său mare sub gîtul viorii,







el era capabil să cînte în poziţia a doua şi a treia şi chiar mai sus, cuprinzînd spaţiul a trei octave, fără a-şi deplasa mîna, realizînd ceea ce s-a numit „tour de force“ paganinian.

Degetele sale erau incredibil de puternice, ca nişte drugi de fier. El le putea folosi în orice direcţie la cea mai mare viteză şi aceasta îl făcea capabil să cînte acele pasaje cu acorduri multiple care păreau a fi imposibil de realizat de către oricare alt violonist. Urechea sa pentru muzică şi auzul său în general erau extraordinare. El putea înţelege orice cuvînt dintr-o conversaţie în şoaptă care avea loc la o mare distanţă. Auzul său era atît de ascuţit, încît simţea dureri fizice dacă cineva vorbea tare lîngă el. Urechea sa stîngă de lîngă vioară era deosebit de sensibilă. Urechile sale erau neobişnuit de largi şi adînci, făcîndu-l capabil să cuprindă mai mult sunet decît mulţi oameni. Sensibilitatea sa auditivă şi tactilă erau remarcabile. Toate aceste calităţi fizice erau dominate de o inteligenţă pe care ochii vii şi fruntea lată o relevează la prima vedere. Dar aceste calităţi erau de fapt şi excelente condiţii naturale pentru atingerea supremaţiei în stăpînirea viorii. Modul de ţinere a viorii era admirabil şi se adapta perfect la organismul său. Umerii săi erau largi, structura claviculelor aproape orizontală, încît vioara stătea deasupra ca şi cînd ar fi fost făcută pentru acest scop. Paganini a fost ultimul virtuoz care a cîntat fără contrabărbie.

Paganini se afla încă în Italia, concertînd peste tot în faţa compatrioţilor săi. Se apropia tot mai mult momentul cînd Paganini urma să treacă dincolo de graniţele Italiei spre a se prezenta unui public european care îl aştepta de mult timp cu extremă curiozitate să-l audă şi să-l vadă. Aflîndu-se la Roma, Paganini a întîlnit pe Ducele de Metternich, om de stat austriac şi iubitor de muzică, care i-a sugerat ideea de a vizita Viena, stimulînd pe Paganini să facă turnee în străinătate. Dar abia după zece ani, în 1828, Paganini a întreprins primul său turneu în străinătate, mergînd la Viena în compania Antoniei Bianchi şi a lui Achille. Cu această călătorie a început practic faima sa mondială. Paganini părăseşte Italia pentru mai mulţi ani.

Amînarea îndelungată a ieşirii sale din graniţele Italiei pe care de fapt o cucerise poate pînă la ultimul ei iubitor de muzică şi compatriot se datorase atît sănătăţii sale foarte des pusă la încercare, cît şi preocupării lui Paganini pentru nivelul şi impactul pe care avea să-l producă în rîndurile cunoscătorilor din ţările în care avea să meargă. El trebuia să dovedească că este mai mult decît un vrăjitor tehnic. Se aştepta de la el să demonstreze arta şi creativitatea sa, cîntînd propriile sale concerte şi opere muzicale. Deşi a scris muzică încă din tinereţe, foarte puţin a publicat pînă în 1820. De fapt toate concertele şi piesele sale de virtuozitate au rămas în maauscris în timpul vieţii cu excepţia faimoaselor sale *24 Capricii,* piatră de încercare şi tur de forţă pentru violoniştii tuturor timpurilor. Aceste *Capricii* sînt produsul tinereţii (1801-1807) şi sînt lucrări de geniu. Procedeele integrate — note duble, octave, decime, terţe, sexte, triluri duble, cadenţe într-un ritm accelerat uluitor, armonice variate, staccato-uri în ambele sensuri, pizzicato etc., au dus tehnica violonistică la zenit. Secolul al XX-lea nu a mai spus nimic în plus din ce s-a spus în aceste *Capricii.*

Paganini a compus cel mai timpuriu concert în jurul anului 1815, dar a renunţat curînd la el.În 1819 el a cîntat ceea ce el numea *Concertul nr. 1 în Re major,* care a rămas una din cele mai populare compoziţii ale sale. Au urmat în 1826 alte două concerte *Concertul nr. 2 în Si minor, op. 7,* cu faimosul *Rondo „Clochette“* sau *„Campanella“*, şi *Concertul nr. 3 în Mi major.* Paganini şi-a creat o bază solidă pentru repertoriul său într-un eventual turneu în străinătate. Astăzi sînt cunoscute şi publicate şase din cele opt concerte pe care le-ar fi scris Paganini.

Paganini a sosit în Viena în 16 martie 1828, Viena fiind aceea care a realizat botezul european al faimei sale mondiale. El a fost primit de principele de Metternich căruia îi promisese cu zece ani mai înainte că va veni la Viena. Metternich l-a introdus pe Paganini în societatea vieneză. Concertele se ţineau în sala de bal imperială — Redouten Saal — iar tichetele aveau preţuri de cinci ori mai mari decît în mod obişnuit. Cel mai ieftin bilet costa 5 guldeni, iar umorul vienez imediat a rebotezat cei 5 guldeni cu numele de „paganinieni“. Primul concert a avut loc în 29 martie 1828, cu o sală plină la refuz. Concertul a avut un program împărţit între vioara lui Paganini şi vocea Antoniei Bianchi. După o introducere puternică cu *Uvertura Fidelio* de Beethoven au urmat: *Concertul nr. 2 în Si minor* de Paganini, *Aria* de Paer cu Bianchi, *Sonata Militară pe coarda Sol* de Paganini, *Rondo pentru voce* de Rossini, iar în încheiere Paganini a cîntat *Larghetto* şi *Variaţiuni pentru vioară* pe un *Rondo* din *Opera Cenerentola* (Cenuşăreasa) de Rossini, compusă de Paganini. Pentru luni de zile acest „dumnezeu al viorii“ a fost singurul subiect al discuţiilor în toate clasele societăţii. Totul gravita în jurul lui Paganini, ca un fel de „manie paganiniană“ : cămăşile erau *„à la Paganini“*, tabacherele aveau imprimat portretul lui Paganini, o lovitură bună la biliard era botezată *„à la Paganini“*. Portretul lui Paganini putea fi văzut în toate ferestrele magazinelor, pe cravate, pe şerveţele. Se povesteşte un caz hazliu. Se spune că Paganini a intrat într-un magazin să cumpere mănuşi. Vînzătoarea i-a arătat o pereche *„à la girafe“*, dar Paganini căruia nu i-a plăcut a spus: „No, no, signorina. D' un altra bestia!“ (Nu, nu, domnişoară. Ceva de un alt animal!) şi repede vînzătoarea i-a oferit o altă pereche *„à la Paganini“*, care arăta pe stînga o vioară iar pe dreapta un arcuş.

Impresia produsă de Paganini asupra elitei intelectuale a Vienei a fost în adevăr profundă. Poetul Franz Grillparzer (1791-1872) a scris versuri în care încerca să se elibereze el însuşi de vraja demonică cu care magicianul îi robise pe toţi. Franz Schubert, în ciuda dificultăţilor lui financiare permanente, a găsit bani pentru a cumpăra un bilet atît de scump cum era şi se spune că a părăsit sala în comă. Violoniştii vienezi — printre ei Mayseder şi Böhm — considerau pe Paganini cel mai mare virtuoz al tuturor timpurilor. Poetul Castelli a scris *Paganiniana* imaginînd dialoguri pe tema *„Dumnezeul viorii“*. Friedrich August Kanne, un cunoscut critic muzical şi compozitor a scris un lung poem cu titlul *„Magicianul genovez“*. Numai Saphir, un strălucit scriitor satiric a tratat neamabil pe Paganini, fiindcă, se spune, a eşuat în a găsi un loc la concertele lui. În sfîrşit iată şi aprecierea dintr-o cronică muzicală publicată în Allgemeine Theater-Zeitung: „Cînd spunem că el execută dificultăţi incredibile cu o atît de clară şi pură intonaţie, cînd spunem că în mîinile sale vioara sună mai frumos şi mai mişcător decît orice voce umană..., cînd spunem că fiecare cîntăreţ poate învăţa de la el, toate acestea sînt încă insuficiente pentru a da o caracterizare a execuţiei sale la vioară. El trebuie să fie auzit şi iarăşi auzit, pentru a fi crezut.“ [12]

Viena a fost un punct de răscruce în cariera lui Paganini. Pentru prima dată el se prezenta în faţa unui public neitalian, la vîrsta de 46 de ani, iar entuziasmul fără margini al Vienei l-a proclamat artist de statură internaţională. Publicul l-a idolatrizat, împăratul l-a numit „virtuoz de muzică de cameră la Curte“, iar oraşul Viena i-a acordat medalia „Saint Salvador“.

Din Viena, Paganini şi-a continuat turneul european la Praga unde a susţinut şase concerte, cîntînd printre alte lucrări ale sale, *Sonata Furtuna,* scrisă în opt mişcări şi aranjată pentru acompaniament cu o mare orchestră. Deşi Praga nu l-a primit la nivelul Vienei, Paganini a cîştigat aici un prieten, pe profesorul Julius Schottki, care a primit permisiunea să scrie biografia lui, apărută în 1830, deci în timpul vieţii lui Paganini.

În Germania, Paganini a rămas doi ani în cadrul unui lung turneu (1829-1830). El a cîntat la Kassel, unde Spohr era director muzical care, deşi a fost de o aleasă ospitalitate pentru Paganini, el a evaluat concertul lui cu rezerve, în viziunea lui conservativă îndreptată împotriva virtuzităţii şi romantismului. Apreciind „puritatea intonaţiei şi execuţia pe coarda *Sol* ca admirabile“, el spune despre compoziţii şi stil că „există o mixtură de geniu desăvîrşit, efecte puerile şi lipsă de gust.“ [13]

În Germania, Paganini a cunoscut pe Heinrich Ernst, atunci student al lui Mayseder, care a devenit curînd adeptul lui Paganini. Pînă la Paganini violoniştii cîntau numai pe partitură. Paganini a fost primul violonist care a cîntat totul din memorie, ceea ce i-a mărit enorm prestigiul, forţa şi atracţia către public. Ernst a început să facă la fel. Evident că acest lucru pune probleme de memorie, cere eforturi mai mari, dar şi bucuria şi succesul solistului, mai liber, mai concentrat şi mai avîntat, sînt mai mari. Se spune că Ernst l-a urmărit mai mult pe Paganini în timpul concertelor din Germania, luînd cameră alăturată în hotelul în care locuia Paganini, urmărind să-i afle secretele, fiind uimit de voinţa cu care repeta şi lucra ore întregi.

În Frankfurt pe Main, Paganini a închegat o strînsă prietenie cu Carl Guhr, directorul orchestrei municipale şi un excelent violonist. În timpul mai multor luni de contact zilnic, Guhr a observat direct cîntatul la vioară al lui Paganini şi a scris mai multe articole pe care le-a reunit în volumul *„Ueber Paganini's Kunst die Violine"* (Asupra artei lui Paganini de a cînta la vioară) apărută la Frankfurt în 1829. Este vorba de o adevărată metodă de vioară care conduce la cunoaşterea şi însuşirea mecanismelor artei violonistice a lui Paganini : poziţia braţelor şi a corpului, tehnica arcuşului şi a formelor de arcuş proprii, tehnica flajeoletelor naturale şi produse, simple şi duble, asupra compoziţiilor lui Paganini pe coarda *Sol* etc. Deasemenea el a scris din memorie una din compoziţiile de mare virtuozitate ale lui Paganini, *Variaţiunile pe tema „Nel cor piu non mi sento"* din opera „La bella Molinara" (Frumoasa morăriţă) de Giovanni Paisiello, cu multe piedici în abordare generate de sunetele armonice simple şi duble, pizzicato cu ambele mîini combinate cu arcuşul, triluri paralele pe o coardă cu melodia pe o altă coardă etc. Numai o execuţie integrală, o tehnică curată şi o intonaţie pură pot realiza farmecul pe care îl conţine această piesă de bravură paganiniană. În Berlin Paganini a scris o nouă compoziţie de o dificultate transcendentă şi anume *Variaţiunile „God Save the King"* (Doamne, salvează-l pe rege), care, după cum afirmă Ruggiero Ricci, unul dintre cei mai iluştri interpreţi contemporani ai acestor *Variaţii* reprezintă cea mai grea piesă din literatura viorii. Scrise în 1829 pe tema Imnului naţional al Prusiei, aceste *Variaţii* au constituit pentru mai mulţi ani un punct de forţă în programele spectaculare ale lui Paganini. Toate concertele lui Paganini aveau loc cu casele închise. În Polonia Paganini a fost sărbătorit ca şi în celelalte oraşe europene, deşi polonezilor le era mai apropiat compatriotul lor Lipinski. Printre ascultătorii săi în Varşovia a fost şi Chopin care a rămas unul din admiratorii săi pentru tot restul vieţii.

Cei doi ani de turnee în Germania i-au adus lui Paganini recompense bogate, dar i-au ruinat mai departe sănătatea. Condiţiile de călătorie erau cumplite. Un contemporan scria : „Am sfătui pe oricine care nu are plămîni de oţel, intestine de cupru şi fund de platină să evite o călătorie într-o caleaşcă ordinară de poştă".

După lungul turneu în Germania, la 9 martie 1831 Paganini a dat primul său concert la Opera din Paris, deschizînd seria celor 12 concerte pariziene cu *Concertul nr. 1 în Re major* şi apoi cu *Concertul în Mi minor* (numerotat în prezent cu nr. 6). La sfîrşit a rezultat un cîştig net uriaş de 165741 de franci pentru maestru. Martori oculari au vorbit despre un adevărat triumf. Specialiştii împărtăşeau opinia publicului. Castil-Blaze a sintetizat astfel : „El nu este numai un violonist, ci este un artist în cel mai larg sens al cuvîntului... Nu este posibilă nici o comparaţie între el şi toţi care au fost înaintea lui." [14)]

Şi totuşi au fost şi voci derivate din opoziţia dintre conservatorism şi viziunea nouă romantică. Pictorul francez Dominique Ingres (1780-1867), conducătorul şcolii neoclasice în artă, care la început îl admira pe Paganini şi căruia i-a făcut un portret pe cînd era la Roma, a reacţionat deodată negativ şi chiar violent faţă de virtuozitatea şi libertăţile pe care şi le luase Paganini în creaţia muzicală şi în interpretarea violonistică. Taxîndu-l ca „eretic“, el vedea în Paganini antiteza propriilor sale idealuri fixate în puritatea liniei şi aplicaţia intelectuală la artă. Dar aici intervine tocmai esenţa artei lui Paganini — romantismul său, libertatea de expresie în creaţie şi în tehnica violonistică, spargerea tiparelor clasice şi a regulelor rigide, fantezia şi fantasticul cu tot ce îmbogăţeşte imaginaţia şi tresaltă masa de ascultători. Tocmai de aceea un alt pictor, romanticul Eugène Delacroix (1798-1863) a exprimat o părere complet diferită despre Paganini: „El este novatorul! Este omul care în adevăr este potrivit pentru arta lui.“ [15)]

Violoniştii francezi nu erau destul de pregătiţi pentru a accepta noul drum. Baillot era în vîrstă, supravieţuitor al şcolii lui Viotti. Lafont, mai tînăr, care îl provocase pe Paganini la întrecere, a publicat o scrisoare deschisă în apărarea şcolii franceze, recunoscînd totuşi excepţionalitatea lui Paganini. Dar generaţia tînără reprezentată de Alard, Bériot şi Vieuxtemps au ascultat cu atenţie şi au captat acest spirit nou al virtuozităţii. Pentru aceştia Paganini era o revelaţie, aşa cum tînărul pianist Liszt atunci în vogă, a devenit un „Paganini al pianului.“

După Paris a urmat Londra, unde a sosit în 14 mai 1831. Şederea sa în Londra a început cu o campanie de presă ostilă împotriva preţurilor exagerat de mari la biletele pentru concertele lui. Primul concert a avut loc în 3 iunie 1831 la King's Theatre. Cunoscutul ziar Times l-a elogiat în termeni entuziaşti: „Dificultatea şi complexitatea pasajelor nu formează totuşi ceea ce poate fi cel mai mult de admirat la el. Geniul său se desfăşoară într-un grad mult mai mare în părţile lente, în care el dezvoltă fiecare nuanţă şi gradaţie de simţire. Dacă instrumentul ar putea să spună ce vorbeşte şi ce simte, aceasta ar putea-o face numai în mîinile lui.“ [16)]

Succesul lui Paganini la Londra a fost copleşitor: între 3 iunie şi 20 august el a susţinut 15 concerte şi a încasat mai mult de 10000 lire sterline-aur. Muzicienii profesionişti au fost cuceriţi *in corpore*. Virtuozul basului Dragonetti a fost pur şi simplu uluit. Se spune că concertmaestrul Nicholas Mori, făcînd o glumă, şi-a oferit vioara spre vînzare numai cu 18 pence (o fracţiune dintr-o liră sterlină). Cunoscutul pianist Cramer a exclamat: „Slavă Domnului, eu nu sînt violonist!“

Paganini a susţinut apoi mai multe concerte în Irlanda (22), în Scoţia (23), în alte provincii engleze (49). În timp de 10 luni (iunie 1831 — martie 1832), Paganini a susţinut în insulele britanice nu mai puţin de 140 de concerte. Apreciind acest număr mare de concerte, trebuie să avem în vedere starea precară a sănătăţii lui Paganini şi condiţiile de călătorie cu căruţa cu cai, fie pe timp de toamnă sau iarnă. Iar Irlanda este o insulă a vînturilor, ploilor şi umezelei.

În martie 1832, după o colosală activitate concertistică în Anglia, Paganini se reîntoarce la Paris, unde lăsase pe Achille în „mîini sigure“. Deşi a găsit Parisul în plină epidemie de holeră, Paganini, imperturbabil, a organizat zece concerte în perioada martie-iunie, între care unul a fost de caritate pentru victimele holerei. Apoi revizitează Londra, unde a dat zece concerte la Covent Garden, urmate de altele în sudul Angliei precum şi în Belgia şi Olanda. În iarna 1832-1833 a fost inactiv, trăind la Paris fără să atingă vioara luni de zile. Dar în stagiunea următoare a fost din nou angajat în Anglia şi a trebuit să se pregătească. Nu se temea atît de rigiditatea degetelor din lipsa studiului zilnic, cît mai ales de epuizarea tensiunii necesare pentru a realiza o performanţă excitantă.

Anul 1834 a marcat declinul treptat al carierei internaţionale a lui Paganini, care a început în Anglia, ţara în care, după Italia, a desfăşurat cea mai intensă activitate concertistică. Turneul lui Paganini organizat de impresarul Watson cu fiica acestuia Charlotte care avea ambiţii de cîntăreaţă nu a fost de bun augur. Paganini s-a rănit la un deget ceea ce a influenţat interpretarea şi impactul său asupra publicului şi criticii muzicale. Familia Watson s-a îmbarcat pentru America, unde Charlotte obţinea o serie de succese, încurajînd pe Paganini să viziteze America. Dar el se simţea tot mai bolnav pentru o întreprindere atît de temerară.

După şase ani de absenţă, Paganini s-a reîntors în Italia în 1834. El a fost primit cu onoruri ca un rege. Revenirea pe locurile copilăriei şi aerul Italiei au contribuit la refacerea sănătăţii sale. Notarul său cumpărase pentru el mai multe case şi moşii. El a ales, după ce a susţinut mai multe concerte în Genova, Piacenzia şi Parma, Villa sa Gajone, de lîngă Parma, ca rezidenţă. Parma era guvernată atunci de Maria Louisa, fosta soţie a lui Napoleon, căreia îi dedicase în 1816 compoziţia sa pe coarda *Sol* intitulată *„Maria Louisa“*. Ducesa de Parma l-a numit imediat pe Paganini director al Teatrului Curţii, dîndu-i mînă liberă în organizarea şi conducerea orchestrei. Dar eforturile lui de a ridica nivelul simfonic al orchestrei în raport cu cerinţele repertoriului modern au fost frustrate de oficialii curţii şi Paganini, deziluzionat, a demisionat plecînd în decembrie 1836 la Nisa, atunci încă teritoriu italian. La Marsilia a susţinut opt concerte de care el a fost satisfăcut, dar Ernst care era atunci în turneu acolo arăta că „Paganini nu mai este acelaşi om, el a pierdut mult.“ 17)

Paganini era evident, la sfîrşitul carierei sale. La Paris are loc un interludiu straniu al vieţii sale aventuroase, făcînd o investiţie pentru deschiderea unui club de amuzament cunoscut sub numele de *Cazinoul Paganini.* Paganini intenţiona să cînte acolo două concerte pe săptămînă, plan care nu s-a realizat niciodată. Cazinoul a fost un eşec financiar cu efecte negative în reputaţia artistică a lui Paganini. După două luni clubul s-a închis.

Sănătatea lui Paganini se agrava continuu. Paralizarea laringelui l-a făcut incapabil să vorbească. Un episod semnificativ pentru viaţa şi sănătatea lui Paganini este relaţia sa cu Berlioz, pentru care Paganini avea o stimă deosebită, dar care era ignorat şi rău judecat în ţara sa nativă, suferind mult după huiduirea operei sale Benvenuto Cellini la Opera Mare din Paris. Berlioz a dirijat la Conservator cîteva zile mai tîrziu, *Simfonia sa Harold în Italia* dedicată lui Paganini. La sfîrşit, Paganini a venit pe scenă, a căzut în genunchi în faţa compozitorului, i-a sărutat mîna şi i-a spus, abia şoptit din cauza laringelui: „Ai depăşit pe Beethoven!“ Ziua următoare Berlioz a primit o scrisoare plină de admiraţie şi elogii de la Paganini împreună cu suma de 20000 de franci spre a face pe compozitor să lucreze un timp în pace. Acest gest generos a fost interpretat în diferite feluri. Liszt a relatat că Paganini a vrut să dovedească că dușmanii săi nu aveau dreptate cînd spuneau despre el că este un om egoist și avar. Altă variantă arăta că banii au fost dați de Senator Bertin, proprietarul ziarului *Les Debats* și că Paganini a oferit doar numele lui. Desigur această poveste este neverosimilă pentru că nu explică de ce Senator care era vanitos și i-ar fi plăcut să facă publicitate pentru ziarul său ar fi trebuit să se ascundă în spatele virtuozului, Senator fiind totodată și patronul lui Berlioz. Dar Paganini a explicat mai clar : „Am făcut-o pentru Berlioz și pentru mine însumi. Pentru Berlioz, pentru că acest geniu ducea el însuși o luptă împotriva invidiei și ignoranței tovarășilor săi ; și pentru mine însumi, pentru că posteritatea îmi va mulțumi pentru ceea ce am făcut.“ 18)

La sfîrșitul lui decembrie 1838, Paganini pleacă cu fiul său în sudul Franței, în Marsilia, departe de climatul aspru al Parisului. În ciuda sănătății sale incerte, Paganini tot se mai gîndea la anumite proiecte. El vrea să reușească în comerțul cu instrumente de coarde. El se gîndea să publice compozițiile sale și să scrie o nouă metodă de vioară care să scurteze considerabil timpul de studiu. În discuțiile sale cu biograful său Schottki, Paganini menționa unele exerciții scurte în studiul viorii în scopul unei însușiri raționale a instrumentului. Acest fapt a făcut pe mulți să creadă că Paganini a avut un „secret“ pe care l-a luat cu el în mormînt.

Paganini a avut un singur elev, pe Camillo Sivori care l-a caracterizat pe Paganini ca pe un pedagog fără răbdare și sarcastic, întrebîndu-l la fiecare pas de ce nu cîntă cum este scris acolo. Mai tîrziu el și-a retras afirmația, declarînd : „Duc cu mine de la Paganini o mare lecție mai departe — aceea de a nu neglija chiar și numai o zi studiul gamelor“. Cînd Camillo Sivori se plîngea că nu are talent, Paganini îi replica : „Nu trebuie talent, ci perseverență și studiu“, punînd astfel munca, exercițiul înaintea celorlalți factori care concură la succes. Între profesor și student se statornicise o trainică afecțiune. Sivori l-a vizitat scurt timp înainte de a muri și Paganini i-a lăsat prin testament una din viorile sale Stradivarius.

Sănătatea lui Paganini se înrăutățea mereu. Acum era numai umbra celui ce a fost altădată. El nu s-a refăcut după ce a fost la izvorul Vernet din Pirinei. Mîinile îi tremurau, era chinuit în permanență de tuse și de insomnie, nu mai putea înghiți ceva, vocea i s-a stins complet. Venind să petreacă iarna la Nisa, a murit la 27 mai 1840, la ora cinci după amiază, la vîrsta de numai 58 de ani. El a lăsat o mare moștenire în sumă de 1700000 franci în moșii, case și acțiuni, un număr de 15 viori Stradivarius, Amati, Tononi, Ruggeri și al său Guarnerius del Geșu — „Il Cannone“ pe care l-a donat prin testament Muzeului municipal al Genovei. Achille, singurul moștenitor, a trebuit însă să plătească o sumă mare în anuități pentru cele două surori ale tatălui său, pentru Antonia Bianchi și o doamnă din Lucca al cărei nume este încă necunoscut. Manuscrisele lui Paganini au rămas în posesia lui Achille care a organizat publicarea în 1851 a nouă compoziții postume. Multe manuscrise, documente, afișe, jurnale sînt răspîndite în întreaga lume. Guvernul italian a deschis la Roma colecția *„Paganiniana“* iar

Institutul de Studii paganiniene din Genova a achiziţionat şi publicat cîteva din compoziţiile pierdute ca *Variaţiunile La Carmagnola* compuse în 1795 şi *Concertul în Mi minor, nr. 6*. Biblioteca Congresului american din Washington adăposteşte o colecţie achiţionată în 1940.

Istoria înhumării rămăşiţelor pămînteşti ale lui Paganini este cutremurătoare. Episcopul de Nisa a refuzat să admită funeralii religioase. Nici o capelă mortuoară nu primea corpul neînsufleţit al lui Paganini, stigmatizat ca eretic. Astfel sicriul sigilat a stat două săptămîni pe catafalc în casa lui Paganini. Achille a protestat la Arhiepiscopul Genovei care a respins cererea. Între timp sicriul a fost mutat într-un beci de unde într-o noapte a fost luat şi dus la spitalul militar din Villafranca sub gardă militară, la odinul guvernatorului. O petiţie la Papa a dus la o cercetare instituită sub prezidenţa Arhiepiscopului de Torino, al cărei rezultat nu se cunoaşte. Totuşi într-o zi din luna mai 1844, un om însoţit de doi barcagii au venit la Villafranca, au produs un document legal şi au luat sicriul, ducîndu-l pe mare la Genova. Se crede că Maria Luisa a intervenit pentru a aduce corpul neînsufleţit al lui Paganini în Italia. El a fost înmormîntat în mod provizoriu la Villa Polevra de lîngă Genova. Nouă ani mai tîrziu a fost deshumat şi dus la Villa Gajone de lîngă Parma, Achille primind permisiunea pentru funeralii la biserica Steccata. Sicriul a rămas aici pînă în 1876, cînd a fost mutat în cimitirul din Parma. Douăzeci de ani mai tîrziu, în 1896, vechiul cimitir din Parma a fost închis, astfel că din nou sicriul a fost mutat în noul cimitir din Parma, într-un loc de onoare, unde moştenitorii au ridicat un impunător monument. Aşa s-a făcut că intrigile, calomniile, invidia, ignoranţa, au adus suferinţe după suferinţe lui Paganini în timpul vieţii, iar istoria înhumării lui după moarte sfidează orice sentiment uman şi generează revolta împotriva răutăţii umane, oriunde s-ar cuibări ea şi în orice formă s-ar manifesta, cu atît mai mult în artă unde subiectivismul şi invidia pot aduce mai multe prejudicii progresului.

Un aspect important al personalităţii originale, magnetice şi al stilului lui Paganini în arta cîntatului la vioară se referă la inovaţiile tehnico-muzicale, manifestate atît în compoziţiile sale cît şi în practica realizării lor pe vioară. Paganini a fost nu numai un virtuoz incomparabil al viorii ci şi un compozitor, un creator original de intensă muzicalitate, al cărui romantism descătuşat a dat la iveală piese şi concerte nemuritoare. Desigur noi nu dispunem astăzi de înregistrări ale sunetului şi interpretării lui Paganini, dar studiul compoziţiilor sale, de care nu mulţi violonişti de astăzi se ating, ne arată cu elocvenţă cum putea executa un violonist de talia lui Paganini compoziţii create chiar de el, oricît de greu ar fi fost scrise. Avem multe informaţii de la martori oculari. Liszt scria unui prieten despre Paganini şi concertul său la care participase direct: „... Ce om, ce vioară, ce artist! Doamne, cîte suferinţe, cît chin, cîte torturi în aceste patru corzi!“

Paganini trăia şi respira prin vioară. Dr. Renati, medicul său personal, arăta că Paganini se simţea teribil de obosit înainte de concert, dar imediat ce atingea corzile viorii o scînteie electrică părea că-i aprinde o viaţă nouă în corpul său, reînviind deodată nervii şi creerul său. Oricît de mult ar fi cîntat, el devenea din ce în ce mai vioi, mai vigilent, forţele lui vitale creşteau numai prin intermediul viorii sale. Vioara era sufletul său. Acesta este poate secretul artei lui Paganini. Cînd oamenii îl întrebau despre sistemul său de practică el răspundea cu o plăcere malițioasă : „Ognuno ha i suoi segreti !“ (Fiecare om are secretele lui). Paganini a practicat mult în tinerețea sa şi a inventat o tehnică particulară în multe domenii ale cîntatului la vioară. Carl Guhr care a studiat tehnica lui Paganini pe viu clasifica inovațiile tehnicii aduse de Paganini astfel : scordatura, arcuşul, pizzicato cu mîna stîngă, sunete armonice, execuția numai pe coarda *Sol,* digitația.

Scordatura înseamnă acordarea viorii cu un semiton mai sus sau în alt mod de intervale între corzi. Ea fusese folosită mai înainte de către Heinrich Biber în 1680, dar la Paganini ia forme mult mai avansate. La anumite compoziții el acorda vioara cu un semiton mai sus, cîntînd într-o cheie cu bemoli, astfel încît vioara solistă suna mai strălucitor, în timp ce orchestra rămînea mai estompată. El a folosit scordatura la *Concertul nr. 1 în Re / Mi bemol, Le Streghe, I Palpiti* şi *Carnavalul de Veneția.* În *Fantezia Moses* (pe coarda Sol) el a ridicat coarda *Sol* pînă la *Si bemol,* astfel că el cînta în *Do minor,* în timp ce orchestra acompania în *Mi bemol minor.* Probleme de acustică şi de auz muzical foarte complicate ! Astăzi toate compozițiile lui Paganini se cîntă în mod obişnuit cu acordaj normal, deşi Menuhin a cîntat cîndva *I Palpiti* cu scordatura viorii.

În ce priveşte arcuşul, Paganini a distrus multe reguli. El manipula arcuşul său exclusiv cu antebrațul şi poignet-ul, în timp ce brațul (de sus) era strîns lîngă corp. El a putut face aşa ceva din cauză că avea brațe lungi, fiind capabil să imobilizeze brațul de sus. Această poziție era considerată neobişnută şi pe vremea aceea. Pe de altă parte, Paganini avea încredere în arcuşul săltăreț *(spiccato)* în timp ce Spohr condamna orice astfel de arcuş zburător. O specialitate a lui Paganini era *ricochet*-ul, un şir de note produse prin ridicarea de la sine a arcuşului elastic, într-o singură trăsătură în jos sau în sus. Este o formă a arcuşului *staccato* care poate fi *„la coardă“* sau *„zburător“.* Paganini a folosit acest arcuş intensiv în *Capricii (ex. Capriciul nr. 1* şi în finalul *Concertului nr. 1.)* Pasajele în *staccato* sau în *spiccato* din *Capriciile* lui Paganini au un caracter scînteietor, care ridică probleme dificile din cauza salturilor, conexiunilor dintre intervale şi accelerației impuse. Guhr a observat că în faimosul său *Moto Perpetuo,* Paganini cînta pasaje întregi cu o singură trăsătură de arcuş (staccato) cu o rapiditate şi perfecțiune incredibile. Mai mult decît atît, el cînta deseori acest *Moto Perpetuo* în octave cifrate, considerat un procedeu tehnic special care produce nu numai o facilitate extraordinară a cîntatului în octave cifrate, dar este şi un excelent mijloc pentru antrenarea mîinii stîngi. Paganini nu a lăsat digitație pentru octave cifrate, păstrînd pentru el acest secret. Mai tîrziu Burmester şi Thomson au executat public *Moto Perpetuo* în octave cifrate, dar nici ei nu au dezvăluit digitația lor. Acest lucru l-a făcut Dounis care a publicat o ediție a acestei capodopere în octave cifrate, venind în ajutorul acelora care vor să atingă culmi superioare în stăpînirea tehnicii violonistice. Printre efectele cele mai izbitoare ale tehnicii lui Paganini au fost *pizzicato cu mîna stîngă* (derivate fără îndoială de la chitară) şi *armonicele duble.* Pizzicato cu mîna stîngă se aplică în game şi arpegii coborîtoare, prin ciupirea (smulgerea) corzii cu degetul îninte de a-l ridica, producînd un efect de mitralieră în funcţiune. Alteori se combină cu *pizzcato cu mîna dreaptă* şi chiar cu intervenţia arcuşului cum este cazul în compoziţia sa *Nel cor piu non mi sento* pe o arie din Opera „La Bella Molinara“ (Frumoasa Morăriţă) de Giovanni Paisiello.

Sunete armonice au fost cunoscute şi utilizate din anii 1730, dar *armonicele duble* sînt o inovaţie absolută a lui Paganini. Astfel ele sînt întîlnite frecvent în compoziţiile lui Paganini ca în piesa *Le Streghe* (Dansul Vrăjitoarelor), *Variaţiuni pe o temă din Opera „Il noce di Benevento* de Süssmayr, un fost elev al lui Mozart, unde alături de *pizzicato* întîlnim *armonice* simple şi duble. Desigur, cu corzile moderne de astăzi, posibilitatea de a realiza mai uşor armonicele duble este mai mare. Introducerea acestora de către Paganini a obligat o întreagă generaţie de violonişti să consacre mult timp pentru această tehnică.

O altă particularitate a stilului lui Paganini este abilitatea sa extraordinară de a executa piese întregi numai pe coarda *Sol.* Această tehnică cere un control aproape acrobatic al tastierei, un fel de bravură scînteietoare de mare viteză, urcînd din poziţiile joase către cele mai înalte pe tastiera viorii, incluzînd şi sunete armonice. Paganini a scris multe compoziţii pe coarda *Sol.* Piesa cea mai cunoscută este *Fantezia Moses* (Sonata a Preghiera, op. 24), pe o temă de Rossini, care ridică probleme de digitaţie, schimburi rapide de poziţii, intonaţie şi stăpînirea corzii *Sol* în poziţii înalte pentru a produce un ton plin şi dulce, învingînd rezistenţa corzii. Probleme asemănătoare întîlnim şi în *Sonata Militară „Napoleon“* (op. 31), scrisă pentru coarda *Sol,* încă în tinereţe (1805).

Paganini a scris peste 50 de compoziţii, toate cu un puternic iz romantic şi cu mijloace tehnice variate şi originale, astfel că stilul său este uşor de recunoscut ca şi stilul lui Mozart sau al lui Beethoven. Nu aş putea uita o compoziţie atît de frumoasă şi variată ca *I Palpiti, Variaţiuni pe Aria „Di Tanti Palpiti“* din *Opera „Tancredi“* de Rossini cu o mixtură de cantilene, acorduri, pasaje cadenţiale, armonice duble şi triluri. Astăzi s-a reuşit în mare parte să fie adusă la lumină opera lui Paganini şi să fie integrată în repertoriul violonistic contemporan. Printre paganinienii zilelor noastre sînt Rruggiero Ricci, Accardo, Francescatti ş.a. Este adevărat că se cer anumite condiţii naturale, dar şi multă muncă. Se verifică astfel teza lui Guhr după care „secretul“ lui Paganini nu era altceva decît predispoziţiile naturale extrem de adecvate cîntatului la vioară şi munca fără încetare din frageda copilărie.

Paganini a fost prototipul virtuozului romantic. El a apărut ca un cuceritor al tainelor viorii, realizînd măiestria dincolo de orice limită cunoscută, fiind un înalt model pentru alţii. El a stors orice secret posibil din vioară, pe care a iubit-o mai mult decît orice pe lume, aşa cum spunea el deseori : „Toată forţa mea a luat-o acest mic instrument de lemn.“

B. ŞCOALA FRANCEZĂ ŞI BELGIANĂ DE VIOARĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Şederea lui Viotti în Paris şi activitatea sa muzicală dusă aici în anii 1782-1792 a avut ca urmare transplantarea principiilor şcolii şi artei italiene a viorii în Franţa şi formarea de discipoli francezi care au dus şcoala franceză de vioară pe culmi superioare, făcînd din Paris un centru european de învăţămînt muzical recunoscut în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Este vorba de trei mari discipoli ai lui Viotti — Rode, Kreutzer şi Baillot —, aşa numitul „Trio Francez“. 1) Şcoala franceză a artei viorii avea de acum centrul său în Conservatorul de Muzică din Paris care a luat fiinţă în 1795, pe baza noilor principii democratice ale unei educaţii libere şi gratuite. Cei trei discipoli ai lui Viotti au fost numiţi profesori ai noii facultăţi. Numele lor sînt cunoscute ca autori celebri ai noilor metode de vioară comandate de Conservator şi folosite şi astăzi în practica violoniştilor cu rezultate excelente. Tot astfel un elev proeminent al lui Viotti a fost André Roberrechts (1797-1860), violonist belgian, născut în Bruxelles, care a devenit profesorul lui Charles de Bériot fondatorul şcolii belgiene de vioară din secolul al XIX-lea, creată după aceleaşi principii ca şi şcoala franceză, din care de fapt s-a născut.

Pierre Rode (1774-1830)

Pierre Rode s-a născut la Bordeaux, la 16 februarie 1774. Talent excepţional, el a devenit elevul lui Viotti care s-a oferit să-i dea lecţii fără plată. La vîrsta de 16 ani, Rode şi-a făcut debutul la *Concertul spiritual,* în 5 aprilie 1790, exact cu o lună înainte de desfiinţarea acestei instituţii onorabile. Dornic de a continua tradiţia *Concertului spiritual,* Viotti a organizat pe cont propriu „concerte spirituale“ la un mic teatru de operă aflat atunci sub conducerea lui, unde cei mai buni elevi ai săi cîntau concerte cu orchestra.

În anii următori, Rode şi-a extins activitatea muzicală în mai multe direcţii : el a compus primul concert de vioară publicat în 1794, a făcut turnee în Olanda, Germania, Anglia şi Spania. În 1799 a devenit solist la Marea Operă din Paris, precum şi la orchestra privată a lui Napoleon, atingînd o mare faimă la Paris. Apoi a scris alte concerte de vioară, între care cel mai popular este *Concertul nr. 7, în La minor,* aflat şi azi în programele şcolilor de muzică, apoi a compus briliantul *Air varie op. 12,* cîntat nu numai la vioară ci şi de cîntăreţi faimoşi pentru demonstrarea coloraturii lor.

În anii 1804-1808, Rode a activat în Rusia, fiind solist al Curţii ţariste şi la Opera din Petersburg, bucurîndu-se de favoarea Ţarului Alexandru I şi de admiraţia publicului. O vizită la Moscova i-a adus aceleaşi succese strălucite. Astfel, Rode a exercitat o influenţă benefică asupra artei viorii în Rusia, marcînd începutul dominaţiei influenţe franceze asupra artei viorii în Europa, în locul celei italiene.

În primăvara anului 1808, Rode se reîntoarce la Paris, după cinci ani petrecuţi în Rusia. Primul concert susţinut la Odéon nu s-a bucurat de succes, după cum au afirmat unii critici, şi din cauza alegerii nefericite a concertului. Între timp, în absenţa lui Rode, un alt idol captase afecţiunea parizienilor. Era Charles Lafont, un fost student al lui Kreutzer şi al lui Rode însuşi, un virtuoz comparabil cu Paganini, cu care de fapt a şi fost într-o competiţie. Dar Lafont a părăsit Parisul, călătorind la Petersburg, ca succesor al lui Rode. Aceasta nu l-a liniştit. Profund ofensat de nestatornicia publicului, Rode s-a retras în viaţa sa particulară, refuzînd chiar să se reîntoarcă la Conservator.

În 1812 Rode îşi reia turneele în afara Franţei. În decembrie 1812 a sosit la Viena, unde a întîlnit pe Beethoven care i-a încredinţat *Sonata, op. 96, în sol major,* atunci terminată, s-o cînte cu arhiducele Rudolf (studentul şi patronul lui Beethoven) în 29 decembrie 1812, fără însă să obţină succesul pe care îl aştepta Beethoven. Un critic a scris atunci: „Grandoarea d-lui Rode pare să nu sălăşluiscă în acest tip de muzică, ci în interpretarea concertului de vioară.“ [2] În anii 1814-1819, Rode a trăit în Berlin, unde a fost totdeauna bine primit susţinînd concerte şi compunînd mai multă muzică.

În 1819, Rode revine în Franţa, dar refuză să cînte în Paris. Totuşi simţindu-se încurajat de prezentarea ultimului său concert — al 30-lea — dedicat colegului său Baillot şi prezentat de un student al acestuia, Sauzay, Rode şi-a anunţat o apariţie personală ca violonist la Paris în 1828, fără să obţină succesul la care se aştepta. Cîntatul său la vioară se deteriorase, măcinat de intrigi în Rusia şi de ruinarea sănătăţii. Acest ultim eşec i-a produs un adevărat şoc şi a murit doi ani mai tîrziu în 25 noiembrie 1830 din cauza unei congestii cerebrale, în oraşul său Bordeaux.

Exemplul lui Rode ilustrează o anumită tragedie în declinul unui mare artist care la început se bucurase de succese strălucitoare. Dar el avea numai 34 de ani cînd s-a reîntors din Rusia şi a găsit în Paris un public indiferent. El a încercat în 1816 să-şi refacă cariera, apoi în provinciile franceze în 1821, şi încă o dată la Paris în 1828. După succesele lui mari din tinereţe cu *Concertele nr. 7 şi 8* şi cu faimosul *Air varié,* Rode îşi vede şi în acest domeniu declinul. Singura lucrare din ultimii ani care a supravieţuit este cea didactică, *24 Capricii,* care combină în mod fericit inventivitatea muzicală cu dezideratele tehnice, fiind şi astăzi în uz. Cu cinci ani mai tîrziu au apărut *Capriciile* lui Paganini (1820), o adevărată provocare de virtuozitate pentru toţi violoniştii din toate timpurile. O comparaţie scurtă a *Capriciilor* lui Rode cu cele ale lui Paganini arată de fapt abisul care s-a deschis deodată între şcoala „clasică“ şi noua virtuozitate. Rode a scris muzică pentru timpul său, reflectînd reminiscenţa clasicismului timpuriu. Totuşi el a influenţat tînăra generaţie. Şcoala franceză nu ar fi posibilă fără Rode care a transformat concertele italienizate ale lui Viotti în ceva de identitate şi intensitate franceză, adăugînd strălucire şi dramatism la stilul liric al lui Viotti.

Rodolphe Kreutzer (1766-1831)

Rodolphe Kreutzer s-a născut la Versailles, la 16 noiembrie 1766, ca fiu al unui muzician german. El a studiat cu Anton Stamitz, dar a fost într-o mare măsură autodidact, ascultînd mari artişti ca Viotti şi Mestrino. Progresele lui au fost atît de rapide, încît în 1780, la vîrsta de 13 ani, el a fost angajat ca solist la *Concertul spiritual*. După ce soseşte Viotti la Paris în 1782, Kreutzer a intrat imediat în cercul lui, fiind considerat unul din cei mai proeminenţi discipoli ai săi. În 1784, Kreutzer a obţinut un nou succes mare la *Concertul spiritual,* cîntînd propriul lui concert *(Nr. 1 în Sol major),* compoziţie de tinereţe încă sub influenţa lui Anton Stamitz, fostul său profesor. Succesul a fost considerabil şi i-a adus mai multe angajamente.

La începutul anului 1785, Kreutzer a devenit membru al Muzicii regale în Versailles. Rămas orfan la vîrsta de 18 ani, el a trebuit să lupte din greu pentru a întreţine cei patru fraţi şi surori mai mici. În 1788 el s-a căsătorit cu fiica unui curtean influent şi bogat, schimbînd în bine viaţa lui şi a familiei. A fost o căsătorie fericită, iar casa sa a devenit loc de întîlnire pentru artişti. În 1789, Muzica regală a fost transferată la Paris.

Revoluţia din 1789 nu a afectat cariera lui Kreutzer ; el a condus cu dibăcie tranziţia de la Muzica regală către un Oficiu de susţinere republican. În 1790 a devenit violonist la Teatrul Italian iar în 1793 a fost numit profesor la Institutul Naţional de muzică transformat în 1795 în Conservatorul de Muzică din Paris.

În 1796, Kreutzer a urmat armatele lui Napoleon victorioase în Italia şi Germania. În noiembrie 1796, cu ocazia unui concert în Geneva, Kreutzer l-a întîlnit pe Paganini, atunci în vîrstă de 14 ani. În 1798 Kreutzer a ajuns în Viena, devenind prieten cu Beethoven. Oriunde cînta, Kreutzer se bucura de mari succese. Kreutzer, spre deosebire de Rode, nu a fost un virtuoz călător. El şi-a construit o carieră solidă în Franţa. După plecarea lui Rode în Rusia, Kreutzer a fost numit solist la Grand Opéra şi solist de muzică de cameră al lui Napoleon. Ca prim violonist Kreutzer era plătit numai cu 4000 de franci, în timp ce primul tenor primea 20000 de franci.

La apogeul carierei sale, Kreutzer a suferit un accident, fracturîndu-şi braţul stîng, obligîndu-l astfel să se retragă de pe scena de concert. El s-a consacrat compoziţiei, dirijatului şi învăţămîntului. Lucrările sale cuprind 19 concerte de vioară şi celebrele sale *42 de Studii,* incluse şi azi în programele de învăţămînt ale tuturor şcolilor şi conservatoarelor de muzică din lume. Ele cuprind orice aspect posibil de tehnică violonistică. La aceste studii revin cu multă plăcere chiar şi violoniştii consacraţi, conştienţi de valoarea şi eficienţa lor în practica violonistică.

Ca om, Kreutzer era arogant şi nepopular cu colegii. Ca interpret, el a fost un artist care îmbina căldura, simţirea şi trăirea muzicii. Adesea era comparat cu Viotti în ce priveşte suavitatea cantilenei, lărgimea şi plinătatea tonului.

Kreutzer este cunoscut mai ales în conexiune cu *Sonata Kreutzer, în La major, op. 47* de Beethoven. La origine, această sonată fusese scrisă pentru mulatrul George Bridgetower care a cîntat-o în Viena, fiind acompaniat de însuşi Beethoven. În urma unor neînţelegeri, Beethoven a dedicat această sonată lui Kreutzer, de unde şi numele ei purtat pînă azi de „Sonata Kreutzer“. Din nefericire această sonată, cea mai pasionată dintre sonatele lui Beethoven, nu era pe gustul lui Kreutzer, care nu a cîntat-o niciodată. De altfel în acel timp muzica lui Beethoven în ansamblu nu era destul de accesibilă în Paris. Habeneck a fost cel care a convins publicul francez de măreţia lui Beethoven.

Kreutzer a compus deasemenea peste 40 de opere şi muzică pentru balet, dar dorinţa sa de a-şi vedea pusă în scenă ultima sa operă nu s-a împlinit. Amărît de această umilire, el a petrecut ultimii ani ai vieţii, luptînd cu o boală lungă, murind în Geneva la 6 iunie 1831.

Pierre Baillot (1771-1842)

Pierre (Marie François de Sales) Baillot s-a născut în Passy, o suburbie a Parisului, la 1 octombrie 1771, ca fiu al unui învăţător de şcoală primară. A început studiul viorii cu Pollani şi cu Nardini în Italia, unde se mutase familia sa.

În 1791, Baillot se reîntoarce la Paris şi intră în cercul lui Viotti. Desigur că Baillot era un violonist serios, devreme ce Viotti l-a pus la vioara I-a la Théatre du Monsieur. Viotti a rămas modelul lui pentru totdeauna. Deşi a părăsit postul de violonist intrînd funcţionar la Ministerul de Finanţe, Baillot a rămas în contact permanent cu Viotti, iar în 1795 el se reîntoarce la muzică şi studiază cu Cherubini teoria şi compoziţia. El este numit profesor la Conservatorul de Muzică nou înfiinţat unde a rămas pînă în 1842, devenind unul din cei mai renumiţi pedagogi ai viorii timpului său. Cei mai buni elevi ai săi au fost Charles Dancla şi François Habeneck. El este coautor (alături de Rode şi Kreutzer) al vestitei metode de vioară, *Méthode de violon,* comandată de Conservator şi introdusă în învăţămînt în 1802. În 1834, Baillot a publicat mult aşteptata sa lucrare metodică, *L' Art du Violon,* o metodă de vioară monumentală.

Baillot a cîştigat şi o înaltă recunoaştere ca solist, dirijor şi violonist în cadrul muzicii de cameră. El a reprezentat un nou tip de instrumentist, violonistul-interpret. El este cel care a realizat premiera pariziană a *Concertului* de Beethoven, la 23 martie 1828, în timpul inaugurării stagiunii Societăţii de Concerte a Conservatorului. După premiera indiferentă a *Concertului* de Beethoven de la Viena în 1806, acest concert fusese aproape uitat. Premiera pariziană a fost o adevărată reînviere a acestui superb concert. Baillot s-a pus deasemenea în serviciul lui Beethoven, interpretînd *Sonata Kreutzer* cu Ferdinand Hiller la pian în prezenţa lui Cherubini, Meyerbeer şi Chopin (Kreutzer murise iu trei ani înainte). Succesul a fost desăvîrşit, iar Sonata Kreutzer a mers la inima publicului francez. Baillot era apreciat ca „prinţul violoniştilor francezi“.

Dar tehnica violonistică evolua rapid. În 1820 apăruseră *Capriciile* lui Paganini. Paganini însuşi păşise pe scena europeană, convingînd confraţii săi că fascinaţia super-virtuozului nu este mit, ci realitate bazată pe talent, tehnică şi muncă asiduă. Desigur că şi pentru violoniştii francezi a apărut necesitatea adaptării la noul curent violonistic, ceea ce au realizat violoniştii francezi mai tineri — François Habeneck, Charles de Bériot, care, la rîndul lor i-au dat pe Alard şi Vieuxtemps.

François Habeneck (1781-1849)

François Antoine Habeneck s-a născut în Mezières, la 23 ianuarie 1781. A început studiul viorii cu tatăl său, un muzician german care cînta la mai multe instrumente. La 19 ani intră la Conservator la clasa lui Baillot, obţinînd în 1804 premiul I al Conservatorului. El a cîştigat deasemenea prima experienţă în orchestra de studenţi a Conservatorului, pe care a şi condus-o în 1806. El a dirijat premiera pariziană a primei *Simfonii* a lui Beethoven în 1807, apoi pe a doua şi *Eroica* în 1811. Era adeptul înflăcărat al muzicii lui Beethoven, făcînd totul pentru ca această muzică să-şi găsească recunoaşterea deplină în Paris.

O realizare importantă a lui Habeneck a fost înfiinţarea Societăţii de Concerte a Conservatorului care începînd din 1828 a organizat concerte regulate şi al cărei director a fost Habeneck pentru 20 de ani.

Habeneck s-a bucurat de preţuirea şi recunoştinţa lui Paganini pentru a fi condus la pupitrul orchestrei de la Opera din Paris concertele susţinute de Paganini în martie şi aprilie 1831, pentru care Paganini a adus mulţumiri lui Habeneck şi „celei mai bune orchestre din Europa.“ [3)]

Ca pedagog al viorii, Habeneck a sintetizat experienţa sa în volumul *Méthode théorétique et pratique de violon,* publicată în 1835. Această metodă cuprinde în esenţă ideile lui Viotti, subliniind observaţia lui Viotti că de cea mai mare importanţă este studiul gamelor, considerînd că a cînta perfect, cu răbdare şi tenacitate, o gamă este cea mai grea realizare. El a predat vioara la Conservatorul din Paris între anii 1825-1846, formînd violonişti de talia lui Delphin Alard şi Hubert Léonard.

Ca dirijor, el s-a simţit totdeauna violonist. Habeneck dirija cu arcuşul în mînă după partea viorilor prime. În primii ani ai orchestrei Conservatorului, el cînta adesea cu viorile, în special la repetiţii. Habeneck cerea şi impunea o completă uniformitate a trăsăturilor de arcuş pentru toţi instrumentiştii orchestrei, cum spunea el, „ca o falangă de arcuşe în sus şi în jos“, ceea ce avea consecinţe de ordin estetic în ţinuta orchestrei. Habeneck a murit la Paris la 8 februarie 1849.

Charles Lafont (1781-1839)

Charles Philippe Lafont s-a născut la Paris, la 1 decembrie 1781. Susţinînd concerte la vîrsta de 11 ani, el era considerat „copil minune“. A început studiul viorii cu unchiul său, violonistul Berthaume, apoi a studiat cu Kreutzer şi Rode. În 1802, Lafont a fost aclamat la *Concertele franceze* (Concerts francais) în Paris, consolidîndu-şi mereu cariera, în lipsa lui Rode plecat în Rusia. Între anii 1808 şi 1815 el a activat la Petersburg ca succesor al lui Rode la Curtea Ţarului. În 1815, Lafont revine la Paris, supravieţuind invaziei lui Napoleon în Rusia şi întregii dezordini politice din acel timp. În 1816, el a plecat într-un turneu, de astădată în Italia, cîntînd la Scala din Milano. Aici a avut loc istorica încercare temerară a lui Lafont de a provoca pe Paganini la întrecere. Paganini avea o popularitate imensă în ţara sa, dar nu era cunoscut în străinătate.

Paganini s-a grăbit să vină în Milano spre a asculta pe faimosul coleg francez. Deşi la început Paganini a refuzat provocarea lui Lafont, motivînd cu riscul că această competiţie s-ar putea transforma într-un „duel“ pentru supremaţie, amplificat de un public intens naţionalist, totuşi în cele din urmă a acceptat, dînd frîu liber tehnicii sale miraculoase într-un concert de Kreutzer şi în compoziţia sa *Dansul vrăjitoarelor*. Judecînd după aplauze, Paganini a fost superior, dar el apreciază tonul mai puternic al lui Lafont. De fapt, Lafont nu a recunoscut niciodată că a fost învins de Paganini, fiind conştient şi mîndru de şcoala franceză.

În domeniul compoziţiei, Lafont nu are un profil deosebit, iar concertele sale au un caracter academic. Doar piesele scurte *(Airs variés)* dovedesc ingeniozitate în scrierea pasajelor tehnice idiomatice şi strălucitoare pentru vioară, care pregătesc baza pentru virtuozitatea elegantă a lui Bériot.

Lafont a căutat să călătorească pînă tîrziu în viaţa sa. Într-un turneu de concerte în sudul Franţei, Lafont şi-a pierdut viaţa la 14 august 1839, datorită unui accident de trăsură care s-a răsturnat. El a fost înmormîntat la Paris cu funeralii de mare solemnitate şi respect.

*

Un strălucit violonist francez cu sursa de formare în şcoala lui Viotti a fost ***Charles Jean Baptiste Dancla (1818-1907)***. El s-a născut la Baignères de Bigorre în 1818 şi a studiat cu Baillot la Conservatorul din Paris. Dancla a apărut ca solist la Societatea de Concerte a Conservatorului şi a susţinut concerte în cadrul unor cvartete, alături de fraţii săi, Leopold şi Armand. În 1857 el a devenit profesor la Conservatorul din Paris. Compoziţiile sale cuprind mai mult de 130 de piese pentru vioară şi cîteva volume de exerciţii valoroase pentru profesori şi pentru elevi. Sînt cunoscute frumoasele sale *Studii melodice, op. 73,* deosebit de muzicale şi atractive, folosite şi azi în procesul formaţiei violonistului contemporan.

Delphin Alard (1815-1888) s-a născut la Bayonne, în Franţa, la 8 martie 1815. Este un exponent de frunte al şcolii franceze de vioară. El a studiat la Conservatorul din Paris cu Baillot şi Habeneck, fiind prin genealogie un produs al şcolii clasice de vioară a lui Viotti. În perioada 1843-1875 a activat ca profesor la Conservatorul din Paris. El a avut mulţi elevi, cel mai distins fiind virtuozul Pablo de Sarasate. Compoziţiile sale includ o celebră metodă de vioară, solo-uri şi binecunoscutele sale aranjamente de lucrări clasice. Colecţia sa editorială, *Les Maîttres Classiques* se află şi azi în uz.

Prosper Philippe Cathérine Sainton (1813-1890) s-a născut la Toulouse, la 5 iunie 1813 şi este un alt produs al şcolii franceze de vioară. A studiat cu Habeneck, absolvind Conservatorul din Paris în 1834 cu premiul I, după care a dezvoltat o distinsă carieră de concerte în Europa. În final, el a devenit profesor la Conservatorul din Toulose. În

1844 a vizitat Londra, fiind angajat ca profesor la Academia Regală de Muzică (Royal Academy of Music), lider al orchestrei reginei şi muzician de cameră al reginei, precum şi lider al orchestrei Teatrului Reginei (Queen's Theatre). În 1860 el s-a căsătorit cu frumoasa cîntăreaţă Charlotte Dolby, stabilindu-se astfel definitiv în Anglia, unde a contribuit într-o măsură importantă la progresul artei şi tehnicii viorii. S-a spus pe bună dreptate că la ultimul festival de la Birmingham, înaintea morţii sale, fiecare violonist al orchestrei provenea dintre elevii direcţi sau dintre elevii unui fost elev al său. [4] A murit la Londra la 17 octombrie 1890.

Edouard Victoire Antoine Lalo (1823-1892) s-a născut la 27 ianuarie 1823, în oraşul Lille. El a studiat la Conservatorul din Lille şi apoi la Conservatorul din Paris cu Habeneck. Atras de muzica de cameră, Lalo a fost membru-fondator al Cvartetului Arminghaud din Paris, în cadrul căruia Arminghaud era violist, Mas era la vioara a 2-a, iar L. Jacquard era violoncelist. Din 1860, Lalo s-a devotat compoziţiei, cîştigînd în anii 1870 reputaţia unui prolific şi talentat compozitor în domenii variate—opere, balete, concerte pentru diferite instrumente, muzică de cameră şi vocală. În cadrul creaţiei sale, predominanţa viorii este evidentă prin cele patru concerte de vioară: *Concertul nr. 1, op. 20,* dedicat lui Sarasate, *Concertul nr. 2* cunoscut ca *Simfonia Spaniolă, Fantezia Norvegiană* şi *Concertul Rus.* Dintre acestea, celebra *Simfonie Spaniolă* este concertul cel mai frecvent cîntat în repertoriul violoniştilor de-a lungul timpului, nu numai datorită strălucirii şi eficienţei violonistice, ci şi formei pur muzicale. Descrisă de compozitor ca o simfonie, această lucrare este de fapt un concert cu partea sa pentru vioara solistă scrisă într-o manieră de înaltă virtuozitate şi claritate sonoră. Cele cinci părţi ale lucrării sînt bazate pe teme reflectînd stilul melodic şi ritmic al folclorului muzical spaniol. Edouard Lalo a murit la Paris la 22 aprilie 1892.

ŞCOALA FRANCEZĂ ŞI BELGIANĂ ŞI VALUL VIRTUOZITĂŢII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Concertele lui Paganini la Paris în 1831 au găsit arta viorii într-o conjunctură critică. Conservatorul se afla într-o stare de stagnare, după ce slăbise tradiţia lui Viotti. Discipolii săi, Kreutzer şi Baillot erau pedagogi serioşi, dar erau în vîrstă şi nu prea inovatori, nu erau receptivi la noile schimbări în tehnica viorii. Numai Lafont părea interesat în progresul tehnic, în special după ce avusese acea confruntare cu Paganini, dar el îl subestima pe rivalul său. Pe lîngă aceasta, Lafont nu preda şi era un destul de slab compozitor pentru a produce vreun impact. În acelaşi timp, violoniştii francezi au devenit automulţumiţi şi aroganţi. Doar Habeneck era ceva mai receptiv la noul stil virtuoz, fiind cunoscut ca unul care a studiat *Capriciile* lui Paganini imediat după ce au fost republicate la Paris, transmiţînd acest interes către studenţii săi de la Conservator. Printre ei se aflau Delphin Alard, care a devenit un violonist remarcabil la Paris, atît ca interpret cît şi ca profesor, precum şi Hubert Léonard, care a luat cu el metoda şi principiile lui Habeneck în

Belgia. Cu cît anii treceau, şcoala belgiană de vioară care s-a format din şcoala franceză şi a evoluat paralel cu ea şi chiar împreună cu ea, se transforma într-un serios concurent al Conservatorului parizian, mai ales după ce a luat fiinţă Conservatorul din Bruxelles în 1843.

Charles Auguste de Bériot (1802-1870)

Charles Auguste de Bériot s-a născut în Louvain, Belgia, la 20 februarie 1802. Potrivit tradiţiei după care muzicienii belgieni trebuiau să studieze în Franţa, Bériot a venit la Paris în 1821, la vîrsta de 19 ani. Audiat de Viotti, Beriot a primit un îndemn încurajator şi un sfat foarte raţional: „Ai un stil ales: trebuie să tinzi să-l perfecţionezi. Ascultă pe toţi muzicienii de talent, profită de la toţi, dar să nu imiţi pe nici unul.“ [51] În adevăr, Bériot şi-a dezvoltat stilul personal la o vîrstă tînără, fără prea multă instruire. În timp ce era la Paris a participat la clasa lui Baillot, dar era prea avansat pentru acel nivel. În acelaşi timp, Baillot nu era prea încîntat de stilul neortodox al noului venit. Aşa că fără să mai aştepte vreo aprobare profesorală, Bériot şi-a făcut debutul cu mare succes la Paris, obţinînd apoi aclamaţii la Londra în 1827, cînd a cîntat propriul său *Concertino,* la Societatea Filarmonică. După revenirea sa la Bruxelles el a fost numit solistul regelui William al Ţărilor de Jos.

În 1828, viaţa lui Bériot a luat o turnură romantică. El a întîlnit-o la Paris pe frumoasa cîntăreaţă de operă Maria Felicita Malibran. Ea era o stea a muzicii vocale, deşi avea numai 21 de ani. Era despărţită de soţul ei, dar divorţul l-a obţinut abia în 1836 cînd s-a căsătorit cu Bériot. Împreună au făcut turnee de mare succes, luîndu-şi o vilă lîngă Bruxelles. Dar după şase luni de la căsătorie, Malibran a încetat din viaţă. Această nenorocire i-a produs lui Bériot un adevărat şoc şi o depresiune, încît s-a retras de pe scena de concert pentru aproape doi ani.

Şi-a reluat cariera în 1838, concertînd în Austria şi Italia cu sora regretatei sale soţii, Pauline Garcia (devenită mai tîrziu doamna Viardot). Cînd Baillot a murit în 1842, lui Bériot i s-a oferit postul vacant de profesor la Conservatorul din Paris. Beriot a refuzat preferînd să fie profesor în ţara sa, la Conservatorul din Bruxelles, post pe care l-a deţinut pînă în 1852, cînd pierzîndu-şi vederea a trebuit să se retragă.

În timpul activităţii sale la Bruxelles, Beriot a stabilit imaginea şi profilul şcolii de vioară belgiene care a continuat să crească în importanţă alături de şcoala franceză. El este considerat de fapt fondatorul şcolii de vioară belgiene. Reuşind să asimileze tehnica lui Paganini, el a rupt cu strînsoarea tradiţiilor învechite şi a dezvoltat în esenţă stilul *romantic*: melodii sentimentale, eleganţă şi vioiciune tehnică ingenioasă şi scînteietoare. Întîlnirea cu Paganini nu a schimbat bazele personalităţii sale, care era pe deplin formată, dar l-a stimulat să-şi lărgească resursele tehnice. Astfel, comparativ cu *Concertul nr. 1,* scris în 1827 în stil tradiţional, *Concertul nr. 2* din 1835 reflectă influenţa lui Paganini, conţinînd *armonice, ricochet, pizzicato* pentru mîna stîngă şi chiar *scordatura.*

Bériot a publicat 10 concerte de vioară, dintre care numerele 1, 7 şi 9, destinate mai ales studiului, trec drept concerte de şcoală, precum şi *12 Airs variés* şi piese mai scurte ca *Variaţiuni,* op. 1 şi eleganta *Scène de Balet,* op. 100. Bériot este cunoscut prin studiile sale tehnice. Metoda sa de vioară, *Grande Méthode,* publicată în 1858 a fost şi este folosită şi azi de studenţi. Cel mai faimos student al lui a fost Henri Vieuxtemps. Bériot a murit la Bruxelles la 8 aprilie 1870.

Henri Vieuxtemps (1820-1881)

Henri Vieuxtemps, violonist belgian, s-a născut la Verviers, la 20 februarie 1820. Este un repezentant de frunte al şcolii belgiene de vioară, un adevărat simbol al acesteia, nu numai prin virtuozitatea sa violonistică, ci şi prin compoziţiile sale pentru vioară. În adevăr, el a creat un număr de lucrări cu multă melodie, culoare şi ingeniozitate, multe din ele la nivelul creaţiei lui Paganini. Tatăl său era un umil ţesător şi violonist amator, de la care a învăţat primele rudimente ale cîntatului la vioară la vîrsta de 4 ani. La şase ani el şi-a făcut debutul pe scena publică, atrăgînd atenţia lui Bériot care a obţinut o bursă regală de studii pentru el. Cu această bursă, Henri a putut rămîne în grija lui Bériot pentru patru ani, la Bruxelles, după care Bériot ar fi spus: „De-ajuns. De-acum hai la Paris!". Şi Bériot l-a luat pe Henri în 1929 la Paris, unde şi-a făcut debutul cu *Concertul nr. 7* de Rode. Criticul François Fétis (1784-1871) cunoscut pentru editarea lucrării sale în 8 volume, *Biographie universelle des musiciens,* scria în Révue musicale nr. 5 din 1929 despre Vieuxtemps: „Ieri am ascultat un violonist care abia era ceva mai mare decît arcuşul său. În muzicalitate este însă un gigant. Vieuxtemps este un violonist înnăscut."

În 1833, tatăl lui, care veghea cu dîrzenie la formarea fiului său, l-a luat pe Henri într-un turneu în Germania şi Austria, care i-a adus nu numai succes, ci i-a lărgit şi orizontul muzical. Aici a avut ocazia să cunoască personal pe Beethoven, Schubert, pe Spohr şi Molique şi să studieze compoziţia cu eminentul teoretician Sechter la Viena, unde s-a stabilit pentru iarna 1833-1834. Deasemenea a avut bucuria de a cunoaşte un virtuoz vienez al viorii, Joseph Mayseder, pe care l-a ascultat cu *Sonata Kreutzer* care i-a produs lacrimi, mîhnit pentru că Kreutzer a putut respinge această superbă creaţie beethoveniană. Un eveniment însemnat pentru cariera lui Vieuxtemps petrecut tot în Viena a fost interpretarea *Concertului pentru vioară* de Beethoven, la vîrsta de numai 14 ani. Numai după două săptămîni de studiu, Vieuxtemps l-a stăpînit cu măiestrie şi l-a cîntat la 16 martie 1834 într-un concert condus de directorul Conservatorului din Viena, Baron Lannoy. Era prima prezentare a Concertului după moartea compozitorului în 1827. Vieuxtemps l-a cîntat apoi la Leipzig cu acelaşi mare succes, obţinînd o frumoasă caracterizare din partea lui Robert Schumann, care a apreciat realizarea sa ca fiind „completă şi perfectă". Leopold Auer, marele pedagog al viorii, care l-a ascultat şi el scria: „Vieuxtemps m-a impresionat în mod deosebit prin grandoarea sunetului şi nobleţea stilului desfăşurat în concertul său." [6]

De la Viena, Vieuxtemps şi-a continuat turneul la Londra, unde şi-a făcut debutul la 2 iunie 1834, la Filarmonica londoneză, cu un *Air varié* de Bériot. Aici l-a întîlnit pe Paganini care, impresionat de tehnica şi arta lui Vieuxtemps, şi-a exprimat încrederea în evoluţia viitoare remarcabilă, încurajîndu-l cu afecţiune. Vieuxtemps a absorbit de la Paganini mai mult avînt şi ambiţie pe drumul perfecţionării tehnicii, al virtuozităţii la vioară. El s-a stabilit la Paris pentru iarna 1835-1836, studiind compoziţia cu Anton Reicha, profesorul lui Berlioz, Gounod, Franck şi Liszt, urmărind cu asiduitate să combine forma pură a concertului lui Viotti cu cerinţele tehnice ale timpurilor moderne. Rezultatul eforturilor sale a fost *Concertul în Fa diez minor* (publicat ca *Nr. 2, op. 19*) care arăta clar influenţa lui Paganini. Vieuxtemps a continuat perfecţionarea sa în domeniul compoziţiei şi armoniei revenind la Bruxelles şi ataşîndu-se ca simplu ascultător al orchestrei de pe lîngă Théatre de la Monnaie, aşezîndu-se el însuşi pe lîngă instrumentişi, trecînd dintr-un compartiment în altul, pentru a cunoaşte şi a înţelege posibilităţile fiecărui instrument în orchestră. În raport cu aceste cunoştinţe directe, orchestraţia lui Vieuxtemps avea trăsături noi, mai multă amploare şi coloraţie. Berlioz care era interesat de aceste compoziţii făcea următoarea observaţie cu privire la concertul de vioară cu acompaniament de orchestră: „Beethoven a fost primul care a găsit o soluţie optimă la problema cum poţi să dai instrumentului solist întreaga amploare fără să reduci orchestra la un rol minor..., după cum procedeul adoptat de Ernst, Vieuxtemps, Liszt şi încă vreo doi, mi se pare că descoperă exact echilibrul“ 7).

Amploarea carierei lui Vieuxtemps se reflectă în cele trei turnee în America, respectiv, 1843-44, 1857-58 şi 1870-71, în al treilea dînd nu mai puţin de 120 de concerte. Dacă la primul turneu a găsit un public simplist şi cu puţini cunoscători ai muzicii, la cel de al treilea, Vieuxtemps a fost impresionat de schimbările produse în gustul muzical, de apariţia peste tot a unor mari societăţi filarmonice, exprimîndu-şi încrederea că „acest nou popor va deveni o naţiune perfect capabilă să discearnă, să înţeleagă şi să asimileze marea artă“, ceea ce s-a împlinit mai tîrziu, prin amploarea muzicii şi explozia fenomenului violonistic american.

În 1846 Vieuxtemps a călătorit în Rusia, trăind la Petersburg pînă în 1851, ca solist onorat la Curtea Ţarului şi ca director de Conservator. În acest fel Vieuxtemps a avut un important rol în procesul şcolii ruse de vioară, aducînd elevilor săi strălucirea şi elasticitatea arcuşului lui Bériot şi a staccato-ului, imprimîndu-le nevoia de a privi în interiorul muzicii şi a cunoaşte intenţiile compozitorului. Criticii ruşi erau unanimi în aprecierea lui Vieuxtemps, atît ca violonist cît şi compozitor: „Vieuxtemps semnifică, prin perfecţiunea compoziţiilor sale, cît şi prin egala lor interpretare, o revoluţie în violonistica modernă... Viitorul aparţine acestei şcoli, pentru că îmbină disciplina clasică cu graţia şi eleganţa noilor idei.“ 8) În timpul şederii sale în Rusia, Vieuxtemps a compus cea mai strălucitoare lucrare a sa, *Concertul Nr. 4, în Re minor,* pe care l-a cîntat el însuşi în premieră la Paris în decembrie 1851. Berlioz a numit acest concert „o magnifică simfonie cu o vioară centrală.“ Ceea ce a făcut Vieuxtemps a fost să întinerească concertul francez de vioară, utilizînd orchestra într-o manieră simfonică şi lăsînd instrumentul solist să se exprime cu o voce mai elocventă şi mai pasionată, ridicînd virtuozitatea la un nivel de substanţă, de claritate sonoră profundă şi de bun gust. Este vorba de acel echilibru între conţinutul şi mesajul muzical şi virtuozitate. În *Concertul Nr. 4,* el părăseşte forma tradiţională prin introducerea unui *Scherzo* şi prin forma mai liberă, aproape ca o improvizaţie a viorii soliste, în deschiderea primei părţi. Deasemenea există o conexiune ciclică cu Finalul. Spre deosebire de această manieră, *Concertul Nr. 5, în La minor* (1865) este format unitar dintr-o singură mişcare. În termenii virtuozităţii, el a fuzionat elemente de la Paganini şi Bériot într-o manieră personală, creînd un model violonistic durabil, prin strălucire sonoră, fără a face rabat la muzica şi la bunul gust, şi prin scoaterea în evidenţă a nobleţei şi romantismului său fervent. Chiar şi în piesele scurte, ca *Balada* şi *Poloneza, Fantesie Caprice* şi *Fantasia appassionata* străbat prin virtuozitate demnitatea şi bunul gust. Vieuxtemps a compus 61 de numere de opus, lucrări variate în primul rînd pentru vioară (cele mai remarcabile), dar şi pentru violă, violoncel, cvartet de coarde, orchestră şi cor. În toate a impus forme noi, moderne, pe linia virtuozităţii romantice echilibrate şi de bun gust muzical.

Ca interpret, execuţia lui Vieuxtemps era în adevăr prodigioasă. Tonul era calitativ superior, intonaţia era perfectă. Avea un staccato splendid şi era energic pe coarda *Sol.* Romantismul şi virtuozitatea interpretării sale reflecta noua sa viziune: tehnică infailibilă, strălucitoare, claritate sonoră şi substanţă muzicală. În turneele sale era adesea acompaniat de soţia sa, pianista Josephine Eder. Într-un timp cînta pe o vioară Storioni, dar apoi a ajuns la un Guarnerius del Gesù.

Vieuxtemps a avut reacţii opuse din partea şcolii germane de vioară reprezentate atunci de Joseph Joachim şi Louis Spohr care nu admiteau manierele de virtuozitate ale lui Vieuxtemps, apreciate ca fiind „în detrimentul artei serioase“. În fapt era vorba de opoziţia dintre şcoala germană dominată de Joachim care apăra spiritul clasic şi noul curent al romantismului şi libertăţii în creaţia şi interpretarea muzicală.

După încheierea ultimului turneu în America în 1871, Vieuxtemps a luat decizia de a se reîntoarce în Belgia natală, devenind profesor la Conservatorul din Bruxelles, în locul profesorului său, Bériot. El şi-a dăruit aici întreaga sa energie unei sarcini pe care o considera „sacră“. Printre studenţii săi s-a aflat Eugène Ysaye. După doi ani de activitate la Conservator, Vieuxtemps a suferit paralizia părţii stîngi. O uşoară îmbunătăţire în anii 1877-78 l-a determinat să reia lecţiile de vioară. Dar în 1881, mergînd în Algeria pentru o perioadă de convalescenţă, pe cînd călătorea într-o trăsură, a fost lovit cu o piatră de un arab beat, a fost rănit grav şi a murit în localitatea Mustaphalez-Alger. Corpul său a fost adus în Franţa şi înmormîntat la Verviers, locul său de naştere, condus la locul de veci de o mare mulţime de prieteni şi oameni înduraţi.

Vieuxtemps a fost una din cele mai mari personalităţi ale viorii din secolul al XIX-lea, alături de Ernst, Wieniawski şi Joachim. Această generaţie de volonişti de după Paganini cuprinde virtuozi mai versatili care nu reduc apariţia lor pe scena de concert numai la propriile lor lucrări, cum făceau înainte violoniştii din trecut, inclusiv Paganini, ci şi-au lărgit repertoriul cu piesele altor compozitori. Arta interpretării include astfel de acum înainte subordonarea instinctelor de virtuoz personalităţii compozitorului.

GRUPUL DE VIOLONIŞTI DIN LIÈGE

Revoluţia din 1830 a adus independenţa Belgiei, integrînd cele două părţi de limbă diferită — Flandra, de limba flamandă şi Valonia, de limbă franceză. Deşi independenţa a adus o înclinaţie spre mai mult spirit naţional şi spre unitate, dihotomia a persistat. Chiar astăzi, totul, de la numele străzilor la programele de concert, este tipărit atît în limba franceză cît şi în cea flamandă. Astfel, la concursul internaţional de vioară, „Regina Elisabeta" din Bruxelles, programele de concurs şi prezentările candidaţilor în săli şi la radio sau televiziune se fac în ambele limbi.

Dacă Flandra a excelat mai mult în pictură, Valonia a cunoscut din secolele trecute o înclinaţie spre muzică, în mod deosebit spre vioară. Tradiţia luteriei şi a violoniştilor amatori, în special printre meşteşugari — ţesători, bărbieri — a existat în Valonia de sute de ani, ducînd la înfiinţarea Conservatorului din Liège în 1826. Liège era un centru important al artei viorii, pe care Flesch l-a numit „o platformă fierbinte".[9] Cei mai mulţi din marii violonişti ai şcolii belgiene de vioară din secolul al XIX-lea s-au născut în această zonă a Belgiei: Massart, Léonard, Vieuxtemps, Marsick, Thomson şi însuşi Ysaye. Totodată, această zonă a fost în secolul trecut şi o sursă de profesori pentru Conservatorul din Paris şi de violonişti pentru orchestrele franceze.

Joseph Lambert Massart (1811-1892) s-a născut la Liège, în 19 iulie 1811. Era un violonist talentat, dar care părea că nu este animat de dorinţa de a domina scena de concert, ca solist. Obţinînd o bursă de studii a oraşului Liège pentru Conservatorul din Paris, Massart este refuzat fără explicaţii de Luigi Cherubini, pe atunci director al Conservatorului din Paris. La mijloc era de fapt o atitudine de nuanţă şovină. Din fericire, Kreutzer l-a luat sub îndrumarea lui, ca student particular.

Ca artist era primit cu entuziasm, dar timiditatea şi nervozitatea sa temperamentală i-au redus din căldura scenică a unui mare interpret, în raport cu talentul său real. Se povesteşte că, odată, fiind pe scenă pentru a cînta *Sonata Kreutzer* de Beethoven cu Liszt la pian, după ce a ridicat arcuşul gata de atac, l-a lăsat respectuos jos şi i-a permis marelui virtuoz al pianului să cînte el primul *Fantezia pentru pian Robert le Diable* de Giacomo Meyerbeer, în timp ce un entuziast (sau idiot) a strigat din galerie. Cîntînd după Liszt şi după acel tumult sonor plin de foc al acelei piese, desigur că *Sonata Kreutzer* a scăzut în receptivitatea publicului ascultător.

Lambert s-a dedicat învăţămîntului. În 1843 a fost numit profesor la Conservatorul din Paris, unde a cîştigat o reputaţie mondială, fiind cunoscut pentru energia sa şi pentru grija faţă de nevoile fiecărui student al său. Massart a fost un mare pedagog al viorii, cu rezultate exceptionale, îndrumînd violonişti celebri ca Wieniawski, Sarasate, Kreisler. A murit la Paris, la 13 februarie 1892.

Hubert Léonard (1819-1890) s-a născut la Bellaire, Belgia, la 7 aprilie 1819. La început a studiat la Liège cu Rouma. În 1836 a intrat la Conservatorul din Paris la clasa lui Habeneck. După terminarea studiilor, Léonard a întreprins turnee de mare succes în Europa, interpretînd în prima audiţie *Concertul* de Mendelssohn la Berlin în 1844, sub bagheta compozitorului. Ca violonist Léonard a fost unul dintre cei mai străluciţi virtuozi ai timpuui său.

Cînd Charles de Bériot s-a retras în 1867 de la Conservatorul din Bruxelles, în urma pierderii vederii, Léonard l-a înlocuit, devenind profesorul multora dintre cei mai faimoşi violonişti, ca Martin Marsick, César Thomson, Henri Marteau, Ovide Musin.

Léonard este cunoscut şi prin compoziţiile sale — studii tehnice importante, cîteva concerte de vioară, prelucrări şi aranjamente de muzică clasică, între care cunoscuta *Sonata Trilul diavolului.* A murit la Paris, la 6 mai 1890.

Martin Pierre Marsick (1848-1924) s-a născut la Jupille, lîngă Liège, la 9 martie 1848. A studiat cu Léonard la Conservatorul din Liège şi la Conservatorul din Bruxelles. Apoi a participat la cursurile de măiestrie ale lui Massart la Conservatorul din Paris. În 1870 Marsick a primit o bursă de la guvernul belgian pentru a studia un an final cu Joseph Joachim, la Hochschule din Berlin.

Violonist extrem de talentat, el a apărut ca solist la *Concerts Populaires* din Paris şi a făcut turnee de mare succes în Europa şi America. Ca interpret, Marsick a fost influenţat mult de calitatea poetică a stilului lui Joachim. Carl Flesch spune în *Memoriile* sale că mîna dreaptă a lui Marsick era un „model violonistic“. Tonul său era „fermecător“, cîntînd cu „multă imaginaţie, constant angajat, fără a cădea în manierisme.“ [10)]

Marsick a urmat lui Massart la Conservatorul din Paris, unde a cîştigat o reputaţie mondială. Ca pedagog de mare rafinament al viorii, Marsick a elaborat un sistem de exerciţii de eficienţă maximă adresate însăşi virtuozilor viorii, intitulate *Noi exerciţii de mecanism — „EUREKA“), (Exercises Noueaux de Mécanisme — EUREKA)* considerate o descoperire personală. Aceste exerciţii infailibile permit violonistului de „a se pune în degete în cîteva minute.“ Marsick spune: „O observaţie foarte simplă m-a făcut să descoper principiul acestor *Noi Exerciţii*: degetul care glisează sau care execută trecerea de la o notă la altă notă trebuie să se sprijine pe coardă cu mai multă forţă. De unde rezultă că exersînd în special în diverse combinaţii de glissandi, degetele dobîndesc o soliditate şi o siguranţă pe care nici o altă metodă de lucru nu ar putea să le dea aşa de repede.“ [11)] Este evident că siguranţa schimburilor de poziţii este mult mai mare în acest caz, decît atunci cînd coarda este slăbită sau degetul survolează pe deasupra ei spre a „nimeri“ nota următoare pe coarda respectivă.

Marsick este cunoscut şi prin compoziţiile sale — trei concerte şi piese scurte de mare succes, între care *Scherzando,* pe care l-am auzit cîndva într-o emisiune la Radio Bucureşti şi care merită a fi căutat şi pus în repertoriul de azi.

Înfăţişarea excepţională a lui Marsick l-a făcut irezistibil la femei şi, din nefericire, această patimă a avut o influenţă proastă asupra carierei lui ca interpret şi profesor. După o legătură dezastruoasă cu o femeie măritată, Marsick a încercat fără succes să-şi restabilească prestigiul la Paris. Dar, în cele din urmă, a părăsit Parisul, plecînd la New York, unde a suferit aceeaşi indiferenţă, murind acolo în sărăcie în 1924.

Rămîne însă un fapt incontestabil că în cursul a cinci ani a format trei violonişti celebri — Carl Flesch, Jacques Thibaud şi George Enescu.

Ovide Musin (1854-1929) s-a născut la Nandrin, lîngă Liège, la 22 septembrie 1854. A studiat cu Heynberg şi Léonard la Liège, obţinînd premiul I la vîrsta de 13 ani. A apărut ca solist cu toate orchestrele principale din Europa şi a făcut două turnee de mare succes în întreaga lume. În 1883 el a apărut ca solist cu orchestra Societăţii Simfonice din New York. În 1897 a devenit profesor la Conservatorul din Bruxelles, apoi, în 1908 s-a reîntors la New York unde a înfiinţat o şcoală de vioară pentru virtuozi.

Musin este cunoscut deasemenea pentru activitatea sa în popularizarea şi acreditarea muzicii de cameră a lui Brahms în mijlocul auditorilor francezi, înfiinţînd în 1875 la Paris un cvartet al său, în acest scop. Compoziţiile sale cuprind multe piese strălucitoare de vioară şi lucrări didactice.

César Thomson (1857-1931) s-a născut la Liège, la 17 martie 1857. A studiat la Conservatorul din Liège cu Léonard. Talent precoce, el şi-a făcut debutul ca violonist la vîrsta de 10 ani. În 1879 a devenit concert-maestru la orchestra Bilse din Berlin (devenită mai tîrziu Filarmonica din Berlin, a cărui faimă pînă în zilele noastre este bine cunoscută). În perioada 1883-1897, Thomson a predat sporadic la Conservatorul din Liège, ţinîndu-şi lecţiile între turnee intensive în toată lumea. În 1898 s-a stabilit la Bruxelles, urmînd lui Ysaye ca profesor la Conservator. La apogeul faimei sale, Thomson era considerat unul din cei mai străluciţi interpreţi ai şcolii belgiene. Pe lîngă gustul său rafinat şi muzicalitatea excelentă, tehnica sa extraordinară umplea de uimire pe orice ascultător. În mod deosebit era celebru în octave cifrate, pe care le rula în sus şi în jos ca pe nişte game simple. El era unul din rarii violonişti care cînta *Moto perpetuo* de Paganini în octave cifrate, fără însă a fi lăsat posterităţii vreo digitaţie.

Thomson a acordat o mare atenţie învăţămîntului. Deşi era extrem de devotat şi apropiat elevilor săi, era nemilos în tentativa de a le îndrepta un obicei prost. Una din preocupările sale, pe care a transmis-o generaţiilor următoare de violonişti, a fost metoda de a corecta vibrato-ul greşit prin exerciţii de gimnastică. Aceasta a fost germenul unei idei care a fost dezvoltată de Achille Rivarde şi în final perfectată de Carl Flesch. Chiar şi mai tîrziu, Szeryng şi-a pus problema îmbunătăţirii vibrato-ului său executat din braţ şi nu din poignet, recurgînd la procedeul fixării viorii în perete şi începerea exerciţiului de vibraţie cu poziţia a 4-a, prin atingerea mîinii de eclisa viorii, generînd mişcarea numai din poignet.

Alexandre Joseph Artôt (1815-1845) s-a născut la Bruxelles, la 25 ianuarie 1815. El a studiat vioara sub îndrumarea lui Snel şi Kreutzer şi a devenit membru al unor orchestre de faimă din Paris. A făcut numeroase turnee în Europa, iar în 1843 a susţinut concerte în Statele Unite, unde a contractat o boală de plămîni care s-a dovedit a fi fatală. S-a afirmat că Artôt poseda o personalitate magnetică şi o manieră de mare sensibilitate şi delicateţe de a cînta la vioară. A scris un concert de vioară cîteva fantezii şi variaţii. A murit la Paris, la 20 iulie 1845.

În zorii secolului al XIX-lea, cele două ramuri ale şcolii de vioară — franceză şi belgiană — s-au dezvoltat independent, deşi rădăcinile lor erau comune. De aceea mulţi violonişti au considerat că este foarte important să-şi perfecţioneze arcuşul (mîna dreaptă) după principiile lui Bériot la Bruxelles, iar virtuozitatea tehnică la Paris. Deseori întîlnim denumirea unitară pentru aceste două ramuri sub numele de şcoala de vioară franco-belgiană.

C. ŞCOALA VIENEZĂ DE VIOARĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Dacă Parisul deţinea în secolul al XIX-lea titlul de capitală europeană a muzicii, Viena, totuşi, nu era mai prejos din punct de vedere muzical. Aici au trăit şi au activat pînă la sfîrşitul vieţii lor titani ai muzicii ca Haydn, Beethoven şi Schubert care şi-au pus amprenta pe viaţa muzicală vieneză, imprimîndu-i un spirit elevat, superior, recunoscut pe plan european. A cuceri publicul vienez era o necesitate de prim ordin pentru solistul virtuoz itinerant. Paganini a început expansiunea sa europeană cu Viena. Curtea habsburgică a rezervat angajamentele importante cu preferinţă muzicienilor italieni. Dar şi în ţările vecine, ca Boemia, Moravia, Ungaria, obiectivul imediat al oricărui tînăr muzician dotat şi ambiţios era să viziteze şi să cînte la Viena. Viena dispunea de o şcoală de vioară înfloritoare pornită tot de la Viotti, astfel încît tinerii nu mai aveau nevoie să meargă la Paris pentru perfecţionare. Joseph Böhm, Schuppanzigh şi membrii faimoasei familii de muzicieni, Hellmesberger, erau deja recunoscuţi ca mari pedagogi ai viorii. Şcoala vieneză a resimţit într-o măsură importantă influenţa noului curent al virtuozităţii de sursă paganiniană, dar a păstrat şi conexiunea cu stilul clasic.

Joseph Böhm (1795-1876)

Joseph Böhm s-a născut la Pesta, în Ungaria, la 11 martie 1795, primind primele noţiuni de vioară de la tatăl său. Apoi a devenit elevul lui Rode, în timp ce acesta se întorcea spre casă din turneul în Rusia. Curînd a început turnee de mare succes în Europa, iar cînd a cîntat pentru prima oară la Viena în 1815, a fost primit cu atîta căldură, încît a decis să se stabilească definitiv în Viena. În 1819 a fost numit profesor la Conservatorul din Viena, nou înfiinţat, unde a activat timp de 50 de ani, iar în 1821 a devenit membru al Capelei imperiale. Sosirea sa în Viena a coincis cu plecarea lui Schuppanzigh în turneul din Rusia.

Böhm a umplut golul şi a susţinut imediat şase concerte cu cvartete de Beethoven şi Mozart, foarte bine primite de publicul vienez. În cele din urmă Böhm a decis să se retragă din activitatea concertistică şi să se consacre în întregime învăţămîntului şi orchestrei imperiale. S-a speculat că această decizie a fost determinată de apariţia senzaţională a lui Paganini la Viena, în 1828. De fapt şi alţi violonişti au vrut să facă la fel după ce au auzit pe Paganini. Mayseder a spus atunci despre Paganini: „Noi nu am mai auzit ceva asemănător mai înainte şi nici nu vom mai auzi aşa ceva încă o dată. Toţi am fi vrut să ne spargem viorile“ [1].

La Böhm veneau din toate ţările imperiului habsburgic tineri dotaţi pentru vioară, dar fără suficientă cultură. Böhm nu numai că le disciplina talentul, dar le lărgea orizontul muzical, împărtăşindu-le sensul stilului clasic. Calităţile sale de pedagog erau remarcabile, formînd cîţiva mari virtuozi ai timpului său, ca Heinrich Ernst, Miska Hauser din Ungaria (1822-1887), şi pe Joseph Joachim.

Virtuoz şi pedagog prin excelenţă, Böhm a fost şi compozitor. El merită a fi menţionat pentru *Variaţiunile sale pentru vioară solo pe o temă de Beethoven,* realizate fiecare în stilul unui anumit violonist, printre alţii Clement şi Schuppanzigh.

Böhm a murit la Viena, la 28 martie 1876.

Heinrich Wilhelm Ernst (1814-1865)

Heinrich Wilhelm Ernst s-a născut la Brno, în Moravia, la 6 mai 1814. Ernst debutează pe scena publică de concert la vîrsta de nouă ani, fiind considerat „wunderkind“. În octombrie 1825 intră în clasa lui Böhm la Conservatorul din Viena, fiind unul dintre cei mai străluciţi elevi ai săi. Apariţia lui Paganini în martie 1828 la Viena a lăsat o impresie de durată asupra tînărului Ernst, devenind un paganinian convins. Un an mai tîrziu, Ernst şi-a început propriile sale turnee de concerte, urmărindu-l pe Paganini în călătoria sa de-a lungul Germaniei, cu speranţa de a-l auzi cît mai des şi de a-i copia stilul şi a-i pătrunde „secretul“ artei sale. Ernst a realizat atît de mult din acest deziderat al lui, încît la scurt timp după un concert al lui Paganini, Ernst a cîntat în public cîteva piese ale lui Paganini pe care, cu memoria sa excelentă şi cu tehnica sa uluitare, şi le-a însuşit între timp perfect, între care *Variaţiunile Nel cor piu non mi sento, Carnavalul de Veneţia* şi *Variaţiunile pe coarda Sol Moise.* Paganini a fost surprins şi iritat în acelaşi timp, spunîndu-i: „Trebuie să mă feresc nu numai de ochii d-tale, ci şi de urechile d-tale!“ De atunci Paganini îşi ascundea compoziţia sa la care lucra sub pernă. Ernst a fost în fapt virtuozul care s-a apropiat cel mai mult de stilul şi nivelul tehnic al lui Paganini. După moartea lui Paganini, Ernst a fost proclamat succesorul lui. Turneele sale în Europa şi Rusia i-au adus succese memorabile. Cîntînd la fel de bine şi la violă, el a interpretat solo-ul din Harold în Italia de Berlioz, sub bagheta compozitorului la Bruxelles (1842), Petersburg (1847) şi Londra (1855).

Ernst a realizat cel mai durabil succes la Londra, unde a cîntat pentru prima dată la 18 iulie 1843. Criticul de la „Musical World“ l-a calificat drept „cel mai desăvîrşit violonist în viaţă“ [2] Ernst a fost comparat cu Paganini de către Schumann, Berlioz şi poetul german Heine. El a cîştigat admiraţia compozitorilor de faimă ai timpului său, prin interpretarea sa emoţională şi muzicalitatea sa pură. Spre deosebire de Paganini el nu s-a limitat numai la lucrările proprii, interpretînd adesea lucrări din repertoriul muzicii de cameră din vremea sa. Avîndu-l pe Liszt la pian, el a cîntat *Sonata Kreutzer* de Beethoven. În alte ocazii era acomapniat de Mendelssohn.

La ultima apariţie cu orchestra London Philharmonic în 1855, Ernst a cîntat din nou *Gesangsscene* de Spohr, sub bagheta lui Richard Wagner. Dar sănătatea sa era tot mai precară, trebuind să anuleze cvartetele din 1859 şi să se retragă din viaţa concertistică, deşi avea numai 45 de ani. Prietenul său, Joachim, l-a ajutat prin angajarea unui concert de binefacere în 1864, la care a cîntat cvartete ale lui Ernst. Ultimii ani i-a petrecut la Nisa, unde a murit la 28 martie 1865, fiind înmormîntat la Viena.

În domeniul compoziţiei, Ernst a fost *romanticul* absolut, combinînd sentimentul cu strălucirea tehnică şi virtuozitatea. Astfel *Elegia op. 10* a devenit o piesă populară cîntată la mai multe instrumente, pe cînd *Fantezia Othello, op. 11, pe o temă de Rossini* este plină de tehnică şi de bun gust. *Carnavàlul de Veneţia* este un set de „variaţiuni burleşti" pe o temă de Paganini, mai sofisticate decît ale lui Paganini. Piesa *Airs hongrois variés* s-a bucurat de mare popularitate. Transcripţia compoziţiei *Erlkönig* a lui Schubert i-a adus un succes răsunător la prima interpretare la Londra, în 1844, prin sonoritate şi dificultăţi greu surmontabile. Şi astăzi există cîţiva violonişti care cutează să cînte aceste piese (Ruggiero Ricci şi Gidon Cremer). Una din lucrările remarcabile ale lui Ernst sînt cele *Şase Studii polifonice,* de înaltă dificultate, care constituie o pîrghie sigură în formarea şi perfecţionarea oricărui violonist serios. Studiul Nr. 6 este celebrul *„Ultimul trandafir de vară"* (Die letze Rose des Sommer), de înaltă virtuozitate şi frumuseţe muzicală. Ernst dedică cu afecţiune fiecare studiu cîte unui coleg, ca Ferdinand Laub (1832-1875), boemian prin origine şi profesor la Conservatorul din Moscova, Prosper Sainton, Joseph Joachim, Henri Vieuxtemps, Hellmesberger şi Bazzini. Lucrarea mai ambiţioasă şi mai serioasă este *Concertul patetic, op. 23* (Concerto pathetique) *în fa diez minor,* a cărui premieră mondială a fost realizată de Ernst însuşi la Viena în 1846. Este o piesă într-o singură mişcare, plină de pasiune romantică şi melodii însufleţite cu pasaje de virtuozitate şi de tehnică a digitaţiilor de mare viteză. Ernst a intrat în istoria viorii prin contribuţia sa de mare însemnătate la dezvoltarea finală a virtuozităţii, după Paganini. Dar prin activitatea sa de violonist şi compozitor a lăsat posterităţii imaginea romanticului melancolic, cu un ton de mare frumuseţe, un muzician care a umplut virtuozitatea cu suflet.

*

Cîţiva violonişti din şcoala vieneză a secolului al XIX-lea s-au impus prin realizări remarcabile, încadrîndu-se în curentul virtuozităţii romantice, dar şi în conexiune cu stilul clasic.

Unul dintre ei a fost ***Franz Klement (1780-1842).*** El s-a născut în 1780 în Viena. Klement a fost *„wunderkind"* care a început să cînte în public la vîrsta de zece ani. El a fost numit dirijor la Teatrul din Viena (Theater an der Wien) în 1802. Beethoven îl aprecia aşa de mult pe Klement încît a compus *Concertul* său *în Re major* pentru el, pe care Klement l-a cîntat pentru prima oară în public la 23 decembrie 1806. Criticile au fost destul de bune în general, dar „neconvingătoare“. Au trecut alţi 50 de ani pentru ca lumea muzicală să ajungă la aprecierea deplină a acestei mari opere. Unii au spus că nu din vina lui Klement acest concert nu a primit atunci aplauzele pe care le merita, pentru că el l-ar fi cîntat strălucitor. În fapt el se bucura de stima unor mari compozitori ai timpului său — Haydn, Beethoven, Schubert, Salieri şi mai tîrziu Spohr şi Carl Maria von Weber care l-a invitat pe Klement ca dirijor la Opera din Praga unde Weber era director în 1813. Alţii spun că de fapt concertul lui Beethoven n-ar fi avut succes din cauza interpretării neconvingătoare a lui Klement. După ce a dirijat pe cîntăreaţa Catalani în turneele din Europa, cariera lui Klement a intrat în declin. El a început să meargă pe căi rele, neglijînd studiul viorii şi căzînd în patima alcoolismului. Astfel s-a stins din viaţă într-o cumplită sărăcie în 1842, în Viena.

Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) a fost conducătorul renumitului cvartet cu acelaşi nume la curtea Prinţului Rasumovski. El a fost primul care a cîntat marile *Cvartete* ale lui Beethoven, alături de acelea ale lui Mozart şi Haydn. La vioara a doua se afla un alt violonist renumit vienez, Joseph Mayseder. Schuppanzigh a făcut turnee de succes ca solist în Germania, Polonia şi Rusia. Schuppanzigh este cel care l-a învăţat să cînte atît la vioară cît şi la violă pe Beethoven. El a scris un frumos concert pentru vioară cu acompaniament de cvartet. A murit la Viena, la 2 martie 1830.

Leopold Jansa (1795-1875) s-a născut în Boemia, dar a activat în Viena. El a păstrat cu mult succes stilul tradiţional al lui Schuppanzigh. Nu se cunoaşte unde a studiat vioara şi cu cine, dar trebuie să fi avut un profesor de prim rang de vreme ce Jansa a devenit solist la orchestra Curţii şi profesor de teorie a muzicii la Universitatea vieneză încă la o vîrstă tînără. El a fundat un cvartet de coarde care a cîştigat repede faimă în Viena şi în Europa.

Totuşi politica a interferat nefast cariera şi viaţa sa. După revoluţia democratică din 1848 a dat un concert la Londra în ajutorul refugiaţilor unguri din cauza represiunii habsburgice. Aceasta a făcut pe austrieci să-l suspecteze de simpatii revoluţionare, interzicîndu-i de a se mai reîntoarce vreodată acasă. El a rămas în Londra ca profesor şi conducător de cvartet, fiind mult stimat în Anglia. În 1868 a fost amnestiat şi s-a reîntors în Viena, dîndu-i-se o pensie în compensaţie pentru nedreptatea suferită. Pentru restul vieţii s-a dedicat compoziţiei şi activităţii concertistice. Jansa a format un număr de excelenţi violonişti, printre care renumita violonistă Wilma Neruda.

Un loc însemnat în dezvoltarea şcolii vieneze de vioară l-a avut *familia de muzicieni Hellmesberger*. Primul a fost ***Georg Hellmesberger Sr. (1800-1873)***. El a studiat cu Böhm devenind profesor la Conservatorul din Viena unde a format un număr însemnat de violonişti distinşi între care Ernst, Joachim, Hauser, Auer şi deasemenea pe cei doi fii ai săi, Georg şi Joseph. Mai tîrziu a devenit dirijor la Opera din Viena. El a fost o personalitate marcantă a vieţii muzicale vieneze din timpul său. Apoi a fost fiul acestuia, ***Georg Hellmesberger Jr. (1830-1852).*** El a studiat cu tatăl său, devenind concertmaestru la Opera din Hanovra unde a murit în 1852. Cel de al doilea fiu al lui Georg Hellmesberger Sr. a fost ***Joseph Hellmesberger Sr. (1828-1893).*** El s-a născut în Viena la 23 noiembrie 1828, a studiat cu tatăl său devenind o personalitate muzicală remarcabilă a Vienei în trei direcţii : ca director al Conservatorului, lider al orchestrei Operei Curţii şi solist la orchestra Curţii. Numele său este în mod deosebit cunoscut în asociere cu renumitul său cvartet de coarde, unul dintre cele mai reputate din centrul Europei în interpretarea clasicilor vienezi şi prin redescoperirea minunatei muzici de cameră a lui Schubert. El a menifestat un interes deosebit faţă de cvartetele tîrzii ale lui Beethoven şi alte lucrări neglijate ale marelui compozitor. A murit la Viena la 24 octombrie 1893. Joseph Hellmesberger Sr. a avut un fiu strălucitor de dotat, ***Joseph Hellmesbergr Jr. (1853-1907).*** El a studiat cu tatăl său (Joseph Sr.) şi a devenit vioara a doua în cvartetul Hellmesberger din 1875, succedîndu-i tatălui său ca lider în 1887. Deasemenea el a fost profesor la Conservtor, ca unul din reprezentanţii tipici ai şcolii de vioară vieneze. Printre elevii săi se numără celebrii violonişti Kreisler şi Enescu. Compoziţiile sale cuprind cîteva operete şi balete care au făcut succes în Viena.

Un alt violonist vienez şi un remarcabil elev al lui Böhm a fost ***Jakob Dont (1815-1888).*** El s-a născut în Viena la 2 martie 1815 şi a studiat vioara cu Böhm şi Hellmesberger Jr. Curînd a devenit violonist în orchestra Teatrului Hofburg. Ca unul dintre cei mai remarcabili pedagogi ai viorii din Viena, el a predat vioara la Academia de muzică, iar în 1873 a devenit profesor la Conservatorul din Viena. Dont este cunoscut ca pedagog şi metodist excelent al viorii, prin editarea unei serii de studii întitulate *„Gradus ad Parnassum“*, deosebit de valoroase în procesul de formare a unui violonist. Acestea se referă la *Studiile pregătitoare pentru Kreutzer şi Rode, op. 37* (Vorübungen zu Kreutzer und Rode's Etuden) şi *Studii şi Capricii, op. 35* (Etuden und Capricen). Ele sînt o verigă principală în formaţia oricărui violonist pe baze moderne, raţionale şi ştiinţifice. Dont a murit în Viena la 18 martie 1888.

Un alt violonist vienez recunoscut în istoria artei viorii este ***Joseph Mayseder (1789-1863).*** El a studiat cu Suchs şi Wranitzki, devenind membru a cunoscutului cvartet Schuppanzigh şi fiind unul din violoniştii vienezi aflaţi sub influenţa lui Paganini. Impresionat de apariţia senzaţională a lui Paganini la Viena, el nu a depus armele ci a continuat lunga sa carieră, devenind răsfăţatul Vienei prin strălucirea tehnicii şi a stilului său violonistic. El era faimos în măiestria digitaţiei sale pe tastieră cu asigurarea unei absolute purităţi a intonaţiei. Tonul său, fără a fi prea puternic, era atît nobil cît şi original. Paganini însuşi i-a adus elogii în timpul vizitei sale în Viena. Faima lui Mayseder nu a trecut niciodată dincolo de graniţele Austriei, dar el a fost mult apreciat în Viena ca cel mai reuşit reprezentant al stilului violonistic „austriac“. Mayseder a devenit de asemenea profesor reputat de vioară şi conducătorul unui ansamblu de muzică de cameră la concertele căruia era deseori prezent însuşi Beethoven. Nivelul său tehnic şi muzical precum şi simţul său metodic se reflectă în structura şi factura celor *6 Studii pen-*

tru vioară (Six Etudes pour le Violon), excelente pentru producţia tonului, spiccato în conexiune cu trilul scurt, duble coarde cu accent pe intonaţie. Farmecul lor tehnic şi melodic conduc spre o virtuozitate naturală şi o mare frumuseţe a sunetului în triluri şi pasaje rapide.

Familia Strauss şi vioara. În istoria muzicii vieneze un loc însemnat îl ocupă familia Strauss care a încîntat cu vioara şi muzica sa cîteva generaţii de vienezi, ale cărei ecouri le mai trăiesc şi generaţiile de astăzi, peste tot unde valsul este la el acasă. Această familie a valsului clasic merită, după cum a apreciat pe bună dreptate cunoscutul istoric al viorii. E. van der Straeten, un loc într-o monografie a artei violonistice, nu numai prin farmecul neegalat al muzicii create, dar şi prin maniera în care cîntau, electrificînd ascultătorii care aplaudau totdeauna în picioare cînd aceşti faimoşi violonişti apăreau pe scena de concert a Vienei.³⁾

Locul central în cadrul familiei îl ocupă tatăl, ***Johann-Strauss-senior (1804-1849)*** care era fiul unui hangiu. Pregătit ca legător de cărţi, Johann a reuşit ca prin talentul său natural şi studiu neobosit să devină repede un instrumentist excelent, aducîndu-şi acasă prietenii cu care făcea muzică de cameră. În 1819 a intrat în orchestra lui Lanner care cînta muzică de dans şi alte cîntece de han, devenind curînd dirijor asistent. În 1825 el şi-a alcătuit propria sa orchestră care a dobîndit o faimă europeană. Compozitor de mare talent, Johann Strauss a compus 150 de valsuri, 19 marşuri, 14 polci, într-un stil care l-a făcut tot mai popular în Viena. Valsul vienez este apreciat ca o invenţie a lui Strauss şi Lanner.

Au urmat apoi cei trei fii ai lui Johann Strauss, fiecare cu contribuţia lor la muzica vieneză. ***Johann Strauss junior (1825-1899)*** este cel mai mare dintre fii lui Johann Straus. Se apreciază că a depăşit pe tatăl său ca violonist, dirijor şi compozitor. Valsurile sale celebre ca „Dunărea albastră", „Poveşti din pădurea vieneză", sau „O mie şi una de nopţi", precum şi operetele pline de muzică ca „O noapte la Veneţia", „Der Zigeunerbaron" şi altele au străbătut lumea şi încîntă şi azi peste tot iubitorii muzicii vieneze. Ceilalţi doi fii mai tineri, ***Joseph Strauss (1827-1870)*** şi ***Eduard Strauss (1835-1916)*** au fost deasemenea violonişti excelenţi şi compozitori de muzică în spiritul idiomului valsului vienez.

D. NOI MARI VIRTUOZI AI VIORII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Nicolo Paganini a declanşat la începutul secolului fenomenului nou al virtuozităţii de natură romantică care a imprimat artei viorii, sub raport creativ şi interpretativ, un caracter înnoitor, revoluţionar. Îndată după dispariţia lui Paganini a avut loc o adevărată renaştere printre violoniştii virtuozi. A apărut deviza la mulţi dintre ei de a-l egala şi chiar de a-l depăşi pe Paganini, atît de către cei mai în vîrstă care l-au cunoscut și ascultat pe Paganini cît și de către cei mai tineri care și-au dat seama de fenomenul „Paganini" prin compozițiile lui. Printre aceștia s-au aflat unicul elev al lui Paganini, Camillo Sivori, apoi Antonio Bazzini, Karol Lipinski, Ole Bull, Pablo de Sarasate, Henryk Wieniawski s.a. care, făcînd parte din școlile naționale respective, s-au profilat ca mari virtuozi ai viorii de statură internațională.

Camillo Sivori (1815-1894)

Camillo Sivori s-a născut la Genova la 25 octombrie 1815. A studiat cu Restano, Costa și Paganini. Paganini i-a dat lecții cînd era de 6 ani și a arătat mult interes în instruirea lui Camillo, compunînd pentru el un *Concertino* și șase *Sonate*. Ca tînăr violonist, el a călătorit intensiv în Europa, America de Nord și de Sud, iar în 1846 a cîntat pentru prima oară în Anglia *Concertul de Mendelssohn*.

Sivori s-a bucurat de o lungă carieră plină de succes specializîndu-se în interpretarea muzicii lui Paganini. E van der Straeten scria că l-a ascultat pe Sivori la Köln, în 1870, cîntînd *Concertul No. 2 în Si minor* și *Le Streghe,* făcînd „o foarte frumoasă impresie cu tehnica sa superbă, intonația fără reproș și frumusețea tonului." [1)]

Paganini și Sivori au rămas timp îndelungat prieteni, dar, potrivit lui Sivori, nu pentru talentul pedagogic al lui Paganini, pentru că el a fost cel mai slab pedagog din lume. În timpul lecțiilor, Paganini era sarcastic și brutal : el mîzgălea cîteva manuscrise cu exerciții, le punea pe pupitru și aștepta ca Sivori să le execute la prima vedere. În timp ce Sivori se lupta cu dificultățile, Paganini se plimba de colo, colo ca un leu în cușcă, cu un zîmbet mefistofelic pe figură. După ce Sivori termina, Paganini, foarte ironic, îl întreba, după o tăcere de mormînt, de ce n-a cîntat cum este arătat în manuscris. Mai tîrziu însă Sivori își amintea despre indicația lui Paganini de a nu uita niciodată studiul gamelor.

Sivori a compus concerte, fantezii și un număr de piese solo pentru vioară. A murit la Genova, la 18 februarie 1894.

Antonio Bazzini (1818-1897)

Un alt virtuoz care s-a modelat el însuși după exemplul lui Paganini a fost Antonio Bazzini, care s-a născut la Brescia, la 11 martie 1818. El a studiat cu Camisoni și a făcut multe turnee de mare succes în Europa, iar în 1882 a devenit directorul Conservatorului din Milano. Auer l-a admirat, spunînd că se distingea prin calitatea cantabilă a tonului său, fiind un virtuoz în adevăratul sens al cuvîntului [2)].

Bazzini i-a cîntat odată lui Paganini, care, fiind atît de impresionat, l-a sfătuit pe Bazzini să înceapă turnee ca virtuoz. Ca urmare, faima lui s-a răspîndit repede de-a lungul Europei, fiind peste tot întîmpinat ca „succesorul lui Paganini".

Bazzini a făcut eforturi considerabile pentru a populariza operele lui Bach și Beethoven în țara sa : o sarcină dificilă, în condițiile cînd italienii n-au fost niciodată disponibili pentru a primi muzica germană.

Cel mai insolent exemplu a fost răspunsul la sugestia lui Spohr, făcută faimosului dirijor napolitan Zingareli, că ar fi trebuit să includă în repertoriul său opere ale lui Mozart. „Da, a răspuns Zingareli, el (Mozart n.n.) nu este lipsit de talent; dacă el ar fi putut să continue să studieze încă zece ani, ar fi fost atunci capabil să scrie ceva mai bun“[3].

Compoziţiile lui Bazini erau interpretate frecvent în biserici şi în teatre. Dar orice violonist de astăzi cunoaşte *La Ronde de Lutins* (Dansul Spiriduşilor), o combinaţie între melodie şi tehnică de virtuozitate, prin utilizarea unor efecte à la Paganini: *staccato*-uri, sunete armonice, *pizzicato* etc. Mai puţini dintre violoniştii de azi — aşa cum scrie Auer — s-au întîlnit cu al său excepţional *Allegro de Concert,* ca muzică pentru vioară, care este „o compoziţie de merit real, cerînd un studiu intensiv, pentru care este sigur că studentul va fi răsplătit“[4].

Ole Bornemann Bull (1810-1880)

Printre virtuozii de factură paganiniană, figura cea mai reprezentativă a fost norvegianul Ole Bornemann Bull, a cărui virtuozitate violonistică i-a adus porecla de „Paganini al Nordului“ sau „Paganini cu părul blond“.

Bull s-a născut la 5 februarie 1810, în oraşul hanseatic Bergen, din Vestul Norvegiei. Era fiul unui medic şi bun muzician amator care avea acasă chiar un cvartet de coarde. Ole a arătat devreme multă dragoste pentru vioară, astfel că unchiul său Jens, observînd talentul copilului i-a adus la vîrsta de cinci ani o vioară mică pe care, spre surpriza tuturor, a învăţat repede să cînte fără nici o îndrumare. Apoi a primit cîteva lecţii cu un violonist amator danez Paulsen, care cînta în cvartetul tatălui său. Curînd el a putut să-l înlocuiască pe Paulsen cînd lipsea de la cvartet. La vîrsta de nouă ani cînta într-o orchestră mică de amatori. Ajunsese deja să termine *Studiile* de Fiorillo. În 1822 a început să studieze sistematic cu un violonist suedez, Lundholm, care fusese elevul lui Baillot. Dar băiatul avea o tendinţă neîmblînzită de libertate: îi plăcea să asculte sunetele naturii, să compună piesele sale proprii, să asculte şi să observe violonişti de muzică norvegiană, al cărei spirit şi melos îl fascinau. De numele lui Paganini a auzit în 1824, cînd bunica i-a adus partituri cu muzica lui care pentru Ole reprezenta o adevărată comoară. Dar tatăl său intenţiona să-l orienteze spre teologie. Cînd a fost trimis în 1828 la Christiania (Oslo) să intre la Universitate (unde a căzut la examenul de latină), el avea deja reputaţia unui bun violonist, fiind numit director al societăţii filarmonice din Capitală.

Simţind că are încă nevoie de îndrumare, Ole a plecat, împotriva voinţei tatălui său la Kassel, cu intenţia de a studia cu Spohr. Dar Spohr l-a primit cu răceală, refuzînd să-l ia ca student. Ole s-a reîntors mîhnit şi descumpănit. Cinci ani mai tîrziu, Spohr a admis că s-a grăbit cu aprecierea anterioară, scriind: „Execuţia sa minunată şi siguranţa mîinii sale stîngi sînt demne de cea mai mare admiraţie, dar din nefericire, ca şi Paganini, el sacrifică ceea ce este artistic pentru ceea ce nu este destul de potrivit pentru nobilul instrument.“[5]

În 1831, Bull a mers la Paris, urmărind să-l asculte pe Paganini şi apoi să intre la Conservator. A reuşit doar să-l întîlnească şi să-l asculte pe Paganini. Din acel moment el l-a luat pe Paganini drept modelul său. Bull a atins o mare parte din facilitatea tehnică a lui Paganini şi a realizat un vast repertoriu cu inovaţii similare, care, mai tîrziu, i-au adus o popularitate extraordinară şi ovaţiile unui public entuziasmat de arta lui fascinantă. Ca şi Paganini el a fost acuzat, din cauza miracolului tehnicii sale, de şarlatanism. În fapt el a fost un violonist fenomenal care s-a realizat numai prin pasiunea şi efortul său propriu, nebucurîndu-se de o îndrumare sistematică specială şi de mai lungă durată.

Viaţa lui Bull în Paris a fost plină de aventuri şi riscuri povestite de soţia sa în biografia publicată în 1882 cu titlul *„Ole Bull : Memorii“*. El a suferit de lipsuri şi sărăcie, încercînd în disperarea sa să se sinucidă, aruncîndu-se în Sena, din fericire fiind salvat de un trecător. O femeie bogată, trecînd întîmplător atunci pe acolo fiind impresionată de acest caz similar cu al regretatului ei fiu, l-a adoptat pe Ole temporar şi l-a dăruit cu o vioară Guarnerius del Gesù. Altădată a pierdut tot ce avea, inclusiv vioara. Avea un temperament mîndru şi impulsiv, astfel că niciodată nu căuta să-şi găsească singur o slujbă într-o orchestră. Dar un lutier care era interesat în virtuozitatea lui Bull pentru a face reclamă viorilor sale, l-a angajat să cînte la o serată oferită de Ducele de Riario, însărcinatul cu afaceri al Italiei. Ole Bull a cîntat magnific, încît Ducele de Montebello i-a organizat un concert în Paris, scurt timp după aceea, unde a fost primit din nou cu nestăvilit entuziasm.

Optimist, Ole Bull a făcut un turneu în Italia unde a cîntat la Scala din Milano compoziţii de Spohr, Mayseder şi Paganini, obţinînd acelaşi mare succes de public. La Bolonia a avut un succes răsunător la un concert, cînd a înlocuit pe Charles de Bériot şi pe cîntăreaţa Malibran în urma unei solicitări care i s-a făcut doar cu cîteva ore înainte de concert. A avut astfel ocazia să cînte în faţa unui auditoriu distins care includea pe Ducele de Toscany şi prietenii săi. Virtuozitatea lui Bull a făcut senzaţie, iar farmecul personalităţii sale charismatice a captivat în aşa măsură, încît admiratorii săi l-au excortat pînă acasă, într-o trăsură, cu o adevărată procesiune de torţe luminoase. La Neapole însă a întîmpinat o nouă nenorocire : i s-a furat vioara Guarnerius.

Succesele italiene i-au deschis drumul spre marea Operă din Paris, unde a obţinut un adevărat triumf în iunie 1835, despre care o cronică de Janin referitoare la „tînărul sălbatic “ a afirmat că „este un muzician care n-a avut niciodată un maestru..., care nu aparţine nici unei şcoli. Există ceva naiv şi inspirat în el, ceva de o putere incredibilă...“ [61] După Paris a urmat Londra, unde la 21 mai 1836 a fost audiat de publicul londonez care l-a primit cu acelaşi entuziasm. Ca şi Paganini el cerea onorarii mari, încît a putut face o întreagă avere prin cele 274 de apariţii în Anglia în numai 6-7 luni. De acum succesele sale s-au repetat mereu în turneele sale extinse în toată Europa, în Belgia, Olanda, Spania, Germania şi Rusia. La Budapesta el a achiziţionat o vioară Stradivarius încrustată în abanos şi fildeş şi datată 1687.

În 1843, Bull a început turneele sale peste ocean, deschizîndu-se o adevărată epopee americană în viaţa şi cariera lui Ole Bull. Prima sa apariţie la New York din 25 noiembrie 1843 a fost cu adevărat senzaţională. El a cîntat atunci *Nel cor piu non mi sento* de Paganini, *Concertul* său *în La* şi tot a sa *Polacca guerriera,* iar în bis, vestita *Yankee Doodle*. În competiţie cu violoniştii francezi Artôt şi Vieuxtemps, care erau sprijiniţi şi de conaţionalii lor americani, Ole Bull a exercitat o atracţie populară mult mai mare. Se spune că în ziua spectacolului străzile oraşului erau pline de căruţe cu cai şi boi care duceau familii întregi la concertul lui Bull. Magnetismul său personal, ca şi al lui Paganini, atrăgea un larg public la concertele lui.

Un capitol al epopeei sale americane este planul său de a înfiinţa o colonie norvegiană în America, o „Nouă Norvegie" a libertăţii, protejată de steagul Americii. El a cheltuit toată averea cîştigată, cumpărînd terenuri în Pensylvania şi construind 300 de case, magazine şi biserica. La sfîrşit a aflat că a fost excrocat de agentul său care nu poseda titlul de proprietate. Toată averea sa a fost lichidată. Deşi s-a îmbolnăvit de febra galbenă (icter), el a făcut ultime eforturi spre a cîştiga banii pierduţi, plătindu-şi toate datoriile. Ultima sa apariţie în concert a fost la Chicago în 21 mai 1880, cînd a cîntat piesa sa favorită, *Munţii Norvegiei*. Apoi s-a îmbarcat cu familia, plecînd în Norvegia, unde a murit la 17 august 1880 la Bergen, deplîns de întreaga naţiune.

Henryk (Henri) Wieniawski (1835-1880)

Henryk (Henri) Wieniawski, violonist polonez, s-a născut la Lublin, în 10 iulie 1835, într-o familie muzicală, mama fiind pianistă profesionistă. Casa lui Wieniawski de la Lublin era un loc unde se făcea muzică şi unde erau bine primiţi artişti sosiţi din străinătate. Viaţa lui Wieniawski a fost scurtă, murind la vîrsta de 45 de ani, dar a fost densă din punct de vedere muzical. El a fost nu numai un solist virtuoz, ci şi un excelent partener de muzică de cameră (cînta la fel de bine şi la violă ca şi la vioară), precum şi un ingenios compozitor şi profesor. Un adevărat romantic, el a turnat melodia curgînd în tipare tehnice strălucitoare, dar şi de bun gust muzical. Fuziunea dintre temperamentul slav, clocotitor şi eleganţa şcolii franceze, al cărui produs a fost, a dus la ceea ce s-a numit, pe bună dreptate, „vrăjitorul slav".[7]

Talentul excepţional al lui Henryk pentru vioară a fost descoperit devreme. La cinci ani a început să ia lecţii cu Jan Hornziel, apoi cu Serwaczynski care a dat lecţii şi tînărului Joachim. La opt ani a fost admis, în urma unei audiţii strălucite, la Conservatorul din Paris, fapt fără precedent pentru un copil de vîrsta lui. La început a intrat în clasa lui Clavel, dar apoi a devenit elevul lui Massart. La 11 ani i s-a decernat premiul I la vioară, un caz unic pentru un student străin. Un virtuoz adevărat la 13 ani, Wieniawski a făcut un turneu în Polonia şi Rusia. Între martie şi mai 1848, Wieniawski a susţinut cinci concerte de mare succes la Petersburg. Simţind că are încă nevoie de instruire teoretică, după reîntoarcerea din Rusia, el reintră în Conservatorul din Paris în 1849 pentru a studia armonia, primind menţiunea de onoare în anul următor. Este un fapt remarcabil pentru un tînăr de 14 ani, conştient de propriile exigenţe ale unei pregătiri superioare de ordin teoretic.

Cu anii de ucenicie terminaţi, Wieniawski s-a îmbarcat în cariera unui concertist virtuoz, cu voinţa fermă de a cuceri scena muzicală mondială. În 1850 el a cucerit publicul din Olanda, Belgia, Franţa, Anglia, Germania, avîndu-l la pian pe fratele său, Joseph, cu care a călătorit şi în Rusia, unde au dat peste 200 de concerte în timpul celor doi ani de turneu. Cei doi fraţi au format un duo foarte atractiv, primind aclamaţii peste tot.

Wieniawski şi-a dovedit curînd talentul remarcabil şi în compoziţie. La 18 ani el publicase deja 14 numere de opus. Printre acestea erau cunoscutele lui piese ca *Poloneza Nr. 1, în Re major, Souvenir de Moscou,* mazurci, un volum de studii foarte avansate şi muzicale intitulat *L' Ecole moderne,* şi dificilul *Concert Nr. 1, op. 14, în Fa diez minor.* Acest concert, care implică o tehnică de înaltă virtuozitate, a fost lansat la primul său succes în Germania, în 1853, în cadrul faimoaselor Concerte Gewandhaus din Leipzig. Pînă astăzi acest concert a rămas o piatră de încercare a soliştilor virtuozi. Una din cele mai bune interpretări contemporane ale acestui concert aparţine violonistului Itzhak Perlman, a cărei înregistrare pe disc (Angel) reprezintă un model fidel al tehnicii şi virtuozităţii lui Wieniawski.

Wieniawski era admirat şi pentru versatilitatea sa în abordarea lucrărilor altor compozitori. El a dat o interpretare grandioasă *Sonatei Kreutzer* de Beethoven la Paris în 1858, avînd la pian pe Anton Rubinstein, pentru ca după aceea să uimească publicul cu *Carnavalul de Veneţia* de Paganini, în care a depăşit (după cum afirmau criticii) pe toţi predecesorii săi interpreţi ai acestei piese de bravură, inclusiv pe Ernst şi, poate, şi pe Paganini însuşi. În 1859, el a mers la Londra spre a participa ca violist la memorabilele concerte de cvartete ale Societăţii Beethoven, unde Ernst cînta vioara întîia, iar Joachim vioara a doua. În acest timp fiind la Londra, Wieniawski s-a căsătorit cu Isabella Hampton, nepoata compozitorului George Osborne. El i-a dedicat atunci soţiei noua şi frumoasa sa compoziţie, *Legenda.* Cea mai tînără fiică a lor, Irène, a devenit compozitoare, sub numele de Poldowski.

În acel timp, Curtea ţaristă a Rusiei era un fel de Mecca pentru artişti şi marii interpreţi. Astfel, în 1860, la invitaţia şi recomandarea pianistului Anton Rubinstein, Wieniawski s-a stabilit pentru 12 ani la Petersburg, fiind numit solist la Curtea Ţarului, lider al cvartetului de coarde al Societăţii Ruse de Muzică şi profesor la Conservator. Postul de profesor l-a ţinut pînă în 1868, cînd a demisionat în semn de solidaritate cu colegul şi prietenul său, Anton Rubinstein, care a plecat din facultate din cauza unor intrigi şi disensiuni. În locul său a sosit tînărul de 23 ani, Leopold Auer.

Şederea lui Wieniawski în Rusia a constituit pentru el o perioadă de creştere artistică, atît în interpretare cît şi în compoziţie, prin contactul şi colaborarea cu pianiştii Rubinstein şi Leschetitzky, cu celistul Davidoff, devenind familiar cu un grup de tineri compozitori ca Balakirev şi Ceaikovski. Wieniawski şi-a lărgit repertoriul, a concertat intensiv şi s-a bucurat de o mare popularitate, fiind apreciat ca „primul violonist al timpului." În această perioadă, Wieniawski a compus cel de-al doilea *Concert în re minor,* a cărui primă interpretare a avut loc la Petersburg, la 27 noiembrie 1862 cu compozitorul ca solist şi cu Rubinstein la pupitrul orchestrei, producînd o mare senzaţie. Criticul César Cui scria lui Balakirev după concert: „Încă nu pot să mă adun după impactul acelui Allegro din Concertul său!“ [8] Unii critici făceau comparaţie între Vieuxtemps şi Wieniawski, arătînd că în timp ce primul impresionează prin forţa arcuşului şi a măiestriei, fără a te mişca, Wieniawski, alături de măiestrie, posedă focul sacru care te captivează, îţi excită toate fibrele sentimentale.

După concertul de rămas bun dat la Pavlovsk (centru de concerte estivale lîngă Petersburg) la 23 mai 1872, Wieniawski, dornic de a se elibera de povara datoriilor oficiale şi de supravegherea permanentă a poliţiei de stat ruseşti, părăseşte Petersburgul, spre regretul prietenilor şi al publicului admirator. Wieniawski împreună cu Anton Rubinstein s-au îmbarcat pentru un lung turneu în America. Ei au contractat un angajament de 200 de concerte cu un onorariu de 200 de dolari pe concert, dar au susţinut 215 concerte în 239 de zile (octombrie 1872 — mai 1873). Ritmul acestui turneu era foarte dens, încît Rubinstein se plîngea deseori de aceste condiţii care fac din artist un automat. Dar Wieniawski, deşi era bolnav iar la Petersburg anulase unele concerte, în dorinţa de cîştig nu rata aici nici un concert. Totdeauna în nevoie de bani, Wieniawski, care în viaţa particulară bea mult şi juca la ruletă, a semnat un nou contract de concerte pentru încă un an, de astă dată cu celebra cîntăreaţă Pauline Lucca. Rezultatul a fost un mare succes, dar efortul a zdruncinat şi mai mult sănătatea sa fragilă.

După turneul din America, la sfîrşitul anului 1873, Wieniawski, deşi bolnav de inimă, a acceptat postul de profesor la Conservatorul din Bruxelles, în locul lui Vieuxtemps. Aici a avut cîţiva studenţi talentaţi, pe tînărul Eugène Ysaye şi pe Leopold Lichtenberg din San Francisco. Regimul raţional de viaţă a dus la îmbunătăţirea stării sănătăţii sale. Cum nu-i plăcea viaţa sedentară, lipsită de perspectivă, Wieniawski şi-a reluat turneele în 1876. În primăvara acelui an a cîntat *Concertul Nr. 5* al lui Vieuxtemps, apoi a mers la Viena spre a-l întîlni pe tînărul său rival, fenomenalul Pablo de Sarasate. Peste tot el cucerea publicul — la Praga, Budapesta, Londra, în Scandinavia, precum şi acasă la el în Polonia.

Dar în acel timp, sănătatea lui Wieniawski era foarte precară, iar starea inimii îl împiedeca uneori să cînte. Este cunoscut incidentul din Berlin, cînd Wieniawski a trebuit să-şi întrerupă pentru un timp recitalul, din cauza unui atac astmatic, fiind înlocuit adhoc de Joseph Joachim, care se afla în sală şi care a cîntat *Ciaccona* de Bach cu vioara lui Wieniawski.

Neînfricat şi pasionat, Wieniawski şi-a continuat turneul în Polonia şi Rusia, inclusiv în sudul Rusiei, la Odessa. Dar aici s-a îmbolnăvit din nou şi a rămas în spitalul din Odessa pentru cîteva luni. La 14 aprilie 1879 a fost totuşi capabil să dea un concert de rămas bun, după care a revenit la Moscova, unde s-a îmbolnăvit din nou, fiind internat în spital. În februarie 1880, patroana lui Ceaikovski, Nadejda von Meck, l-a luat pe Wieniawski, bolnav, acasă la ea pentru a-i acorda o îngrijire mai bună. A fost organizat un concert de binefacere la Petersburg în vederea sporirii fondului pentru polița de asigurare pe viață care a salvat familia sa aflată la Londra. A fost un gest de mare generozitate în sprijinul marelui violonist și al familiei sale.

Moartea sa a survenit la 31 martie 1880, după care a avut loc un concert memorial sub conducerea lui Nikolai Rubinstein (fratele lui Anton), la 3 aprilie la Moscova, iar rămășițele pămîntești i-au fost transferate și înhumate în Varșovia, unde i s-a ridicat un monument.

În 1935, Guvernul polonez a instituit un concurs internațional pentru violoniști, purtînd numele lui Wieniawski. Primul concurs, cel din 1935, a fost cîștigat de o tînără violonistă franceză, Ginette Neveu, în timp ce David Oistrach a primit premiul al doilea. Concursul a fost reluat după război în 1952, desfășurîndu-se din cinci în cinci ani, reprezentînd o reală rampă de lansare a tinerilor violoniști într-o carieră internațională de anvergură.

Wieniawski a fost un interpret de intens temperament, emoțional și ardent, fiind capabil de un lirism divin. Tonul său era deosebit de substanțial și plin de nuanțe subtile. El își putea mișca auditorii pînă la lacrimi cu *Legenda* sa, fermecîndu-i cu grațioasele ritmuri ale *Mazurcilor* sau făcîndu-i să se ridice de pe scaune cu *Polonezele* sale. Virtuozitatea sa, combinată cu muzicalitatea și bunul gust, pot fi măsurate în compoziții ca *Fantezia Faust, Introducere și Variațiuni pe o temă originală,* sau *Scherzo Tarantella,* mult îndrăgite și cîntate de virtuozii secolului nostru. Unele pasaje dau dureri de cap celor ce se încumetă să le abordeze. Conțin multe capcane și riscuri care nu pot fi depășite decît prin exerciții și eforturi tenace. Wieniawski însuși scria cu creionul roșu peste un pasaj greu: „Il faut risquer" (Trebuie să riști!). Era un fel de motto pentru partiturile sale extrem de dificile. Wieniawski adăuga că a scris aceste cuvinte pentru încurajarea sa personală, dar acele pasaje sînt în adevăr periculoase. Joachim l-a numit „cel mai nebunesc și diabolic sistem violonistic pe care l-am întîlnit. Ce poate face el (Wieniawski) cu mîna sa stîngă este incredibil."[9]

În ce privește mîna dreaptă a lui Wieniawski, au existat rezerve. Moser, asistentul lui Joachim, a pretins că aceasta era prea rigidă, cotul fiind prea sus iar poignet-ul inflexibil, fapt care i-ar „ruina" pe tinerii violoniști. Dar de fapt, Wieniawski nu-i „ruina" deloc pe tinerii violoniști, ci mai degrabă îi făcea mai liberi de strictețea ținerii cotului mîinii drepte jos, regulă a lui Joachim și a școlii sale. Mulți violoniști mari, între care Kreisler, Elman și Heifetz, au realizat de fapt succese spectaculare cu brațul drept mai ridicat, ceea ce asigură mai multă libertate și mai multă forță. Propriu-zis, Wieniawski a folosit așa-numita prindere de școală rusă a arcușului, cu apăsarea indexului pe baghetă, deasupra celei de a doua articulații. Wieniawski a fost unul din primii, dacă nu chiar primul, care a descoperit un important factor în producția rațională a tonului printr-o prindere specială a arcușului, în care accentul este pus pe funcția degetului arătător (index) și pe abilitatea sa de a balansa și echilibra greutatea arcușului. Acest sistem asigura transmiterea unei greutăți mai mari pe coardă, în timp ce presiunea excesivă trebuia controlată. De fapt, printre violoniștii secolului al XX-lea, prinderea rusească a arcușului este utilizată la fel de mult ca și prinderea franco-belgiană tradițională.

Unul din efectele speciale ale lui Wieniawski era arcuşul *staccato* extrem de rapid, pe care şi l-a însuşit prin mijloace neconvenţionale. În tinereţe, el era incapabil să producă această trăsătură de arcuş prin metoda lui Massart, adică cu încheietura cotului relaxată. Această neputinţă l-a dus la disperare, ştiut fiind că un *staccato* perfect este semnul distinctiv al unui mare virtuoz. Istovit de ore şi zile întregi de practică, Wieniawski a adormit şi cu gîndul la *staccato* a visat că a simţit o mişcare în mîna dreaptă, producînd un staccato rapid din umăr, nu din cot. El a alergat repede la vioară şi a început să lucreze: prin ridicarea şi flexiunea umărului drept şi prin încordarea braţului el a putut deodată să realizeze acel minunat *staccato* de mare viteză. Este un exemplu de ceea ce se poate realiza prin practică şi efort perseverent, prin concentrarea energiei mentale şi fizice în direcţia unui scop precis, de mare atracţie şi mobilizare a întregii personalităţi. El a învăţat să controleze această mişcare şi a folosit-o pe scară largă în multe din lucrările sale (*Polonezele în La* şi *în Re, Concertul No. 2 etc.*), Wieniawski cerea ca armonicele duble, pasajele repezi în decime, *pizzicato* cu mîna stîngă şi *staccato*-ul *zburător*, să fie executate cu claritate de cristal şi totdeauna cu intonaţie perfectă.

Creaţia muzicală a lui Wieniawski trăieşte aproape în întregime şi astăzi pe scena mondială de concert sau în şcoli şi conservatoare de muzică, fie că e vorba de cele două concerte celebre (*Concertul nr. 1 în Fa diez minor* cu patosul puternic şi tehnica sa originală, pe care, afară de Perlman sînt puţini violonişti astăzi care se încumetă să survoleze dificultăţile lui transcendentale şi *Concertul nr. 2, în Re minor*, una din cele mai frumoase lucrări de muzică pentru vioară) sau de celelalte piese de virtuozitate. *Legenda* este şi azi o piesă populară, numeroasele sale dansuri poloneze, în mod deosebit krakoviakuri, mazurci, poloneze, fantezii (Fantezia Faust) sînt pline de poezie şi elan înflăcărat. Piesele sale *Grand Caprice, Allegro de Concert, Variaţiunile* pe teme ale cîntecului popular rusesc „Sarafanul roşu“, ca şi *Carnavalul rusesc* şi *Scherzo Tarantella* sînt piese prin a căror virtuozitate străbate muzica cea mai frumoasă şi mai nobilă, fiind în acelaşi timp un test pentru oricare mare violonist. Alături de aceste compoziţii, Wieniawski a scris lucrări pentru învăţămînt care îl integrează în rîndul celor mai moderni pedagogi ai viorii. Printre aceste lucrări, *Ecole moderne* şi poeticele *Etudes-Caprices* sînt considerate un fel de *vade-mecum* chiar şi pentru cei mai mari maeştri ai viorii.

Wieniawski a fost unul din cei mai remarcabili membri ai generaţiei post-Paganini, fiind depăşit poate numai de Ernst. Dar în timp ce Ernst, Vieuxtemps şi Bériot îl auziseră pe Paganini cîntînd, Wieniawski era prea tînăr spre a fi avut această şansă. El îl putea evalua pe Paganini numai prin compoziţiile sale publicate (*Capriciile* şi *Nel cor piu*) în timpul vieţii, iar apoi prin compoziţiile publicate postum în 1853. Atunci măiestria lui Wieniawski era pe deplin atinsă.

Ca violonist şi compozitor, Wieniawski era un virtuoz romantic prin excelenţă, unul din cei mai mari maeştri ai viorii din toate timpurile. Viaţa lui a fost scurtă, dar prin focul arzător al pasiunii sale, prin creativitatea sa, Wieniawski şi-a imprimat numele şi personalitatea adînc în istoria mondială a tehnicii şi artei viorii.

Emile Sauret (1852-1919)

Emile Sauret, violonist francez, s-a născut la 22 mai 1852, la Dun — le-Roi şi a studiat cu Charles de Bériot şi Vieuxtemps. Ca virtuoz al viorii, el a făcut numeroase turnee de mare succes în Europa şi America, fiind totodată şi profesor la Academia Kullak din Berlin, la Academia Regală de Muzică din Londra şi la Colegiul Muzical din Chicago. În 1908, a devenit profesor la Trinity College, din Londra. Ca interpret al viorii, a avut un stil extrem de strălucitor, amintind de Paganini şi Saraste. Sauret a scris trei volume de studii (Etudes pour violon), remarcabile prin tehnica propusă şi prin muzicalitate. Persinger folosea sistematic aceste studii în practica studenţilor săi. De asemenea, el a compus cadenţă de anvergură la *Concertul No. 1* de Paganini, care se cîntă şi astăzi, înaintea altor cadenţe scrise pentru acest concert, în număr nu prea mare. A fost un mare prieten al lui Liszt, cu care a făcut muzică de cameră, precum un reprezentant de frunte al şcolii franco-belgiene de vioară. A murit la Londra în 1919.

Karol Joseph Lipinski (1790-1861)

Karol Joseph Lipinski s-a născut în Radzyn, în Polonia, la 30 octobrie 1790. A învăţat vioara, la început, cu violonişti amatori locali, iar apoi a studiat singur ca autodidact, devenind unul dintre marii virtuozi ai timpului său. Nu avea decît 20 de ani cînd a fost angajat ca solist al Teatrului Municipal din Lvov, al cărui dirijor a devenit curînd după aceea. După cîţiva ani la acest teatru, Lipinski a simţit nevoia de a merge în Italia spre a-l asculta pe Paganini, a cărui faimă începuse să se răspîndească de-a lungul Europei. El a reuşit să se împrietenească cu marele genovez, care vedea în el aproape un rival. Lipinski a cîntat chiar împreună cu Paganini în concerte, în 1818 la Piacenza şi în alte localităţi italiene, reîntîlnindu-se apoi în Varşovia. Deşi se spunea că Paganini nu era gelos şi invidios pe colegi, în cazul lui Lipinski a manifestat o anumită rivalitate. Este bine cunoscut răspunsul lui Paganini la întrebarea privind cine este cel mai mare violonist în viaţă: „Nu pot spune cine este cel mai mare, dar al doilea este fără doar şi poate Lipinski."

După ce a vizitat toate principalele oraşe din Europa şi Anglia, devenind foarte popular şi admirat de public, Lipinski a fost numit concert-maestru la Capela Regală din Dresda pe care a condus-o timp de 20 de ani. Virtuozul polonez a fost admirat mult pentru forţa arcuşului său şi pentru incredibila uşurinţă a digitaţiei şi a velocităţii mîinii stîngi. El a compus cîteva concerte şi piese de bravură. *Concertul militar* este cea mai cunoscută compoziţie a lui Lipinski, pe care a cîntat-o şi Paganini de cîteva ori, însă cu originalele lui trucuri tehnice. A murit la moşia sa de lîngă Lvov, în 1861.

Pablo de Sarasate (1844-1908)

Pablo de Sarasate, violonist spaniol, s-a născut la Pamplona, în nordul Spaniei, la 10 martie 1844. Tatăl său, capelmaestru, a început să-l învețe vioara cînd era de cinci ani. La opt ani Pablo era gata pentru a cînta în public, primind o bursă pentru Conservatorul din Madrid. La zece ani a primit o vioară Stradivarius de la Regina Isabella a Spaniei. În 1856, la vîrsta de 12 ani, Pablo era deja cunoscut în Spania ca un „copil minune". Curînd a fost trimis la Paris să studieze la Conservator cu eminentul violonist şi pedagog Delphin Alard, dar Pablo era atît de avansat încît în mai puțin de un an i s-a acordat Premiul întîi, la vîrsta de 14 ani. În 1859 el a obținut premiul doi la armonie, completîndu-şi astfel întreaga educație formală la vîrsta de 15 ani.

După ce şi-a completat studiile, Sarasate a început turneele de concert, dar succesele erau neînsemnate, axate mai ales pe o virtuozitate de salon. Stilul său era prea afectat, iar programele cuprindeau mai mult variațiuni pe teme din opere aranjate pentru vioară. Niciodată nu s-a atins de repertoriul clasic — o lipsă surprinzătoare pentru dezvoltarea unui tînăr de mari promisiuni.

În 1867 a avut loc o schimbare totală atît în interpretare cît şi în alegerea programelor. Nu există dovezi asupra vreunei influențe de ordin academic în această schimbare, cauza fiind una de ordin emoțional. La vîrsta de 20 de ani, Sarasate s-a îndrăgostit de Maria, o pianistă, fiica lui Louis Lefébure-Wély, organist la Paris. Ei au programat căsătoria peste trei ani, dar cînd Sarasate s-a întors dintr-un turneu a găsit-o pe Maria căsătorită cu un alt bărbat. Sarasate nu şi-a mai revenit niciodată din acest şoc şi, deşi de-a lungul vieții a fost asaltat de femei, el a rămas vreme îndelungată burlac. De fapt el mai trăise o experiență tragică în copilărie: cînd era de 11 ani şi se afla în dum spre Paris cu mama sa, ei au rămas o noapte în Bayonne. Intrînd în camera ei să-i spună noapte bună, el a găsit-o moartă. Pe drum contractase holeră.

De atunci Sarasate a început să cînte muzică clasică, iar stilul său a devenit serios şi grav. Tehnica sa a fost totdeauna remarcabilă, astfel că noua sa dezvoltare muzicală, unită cu uşurința în execuție, a generat în mod natural o nouă dimensiune a frazării sale, imaculată şi elegantă, ca şi un deosebit farmec al tonului său.

Repertoriul său a inclus concerte ale compozitorilor germani, francezi şi belgieni. Lalo a compus pentru Sarasate atît *Concertul op. 20* cît şi *Simfonia Spaniolă*. Saint Saëns a scris concertul său pentru el cînd era numai de 15 ani. În timpul turneului său în Germania, Sarasate l-a întîlnit pe Max Bruch, cunoscut atunci ca pianist aflat la începutul carierei. Ei au făcut împreună turnee de mare succes, iar Bruch i-a dedicat lui Sarasate atît *Concertul no. 2* cît şi *Fantezia Scoțiană*.

Sarasate, deşi era un virtuoz, încadrîndu-se în fluxul generat de faima lui Paganini, s-a ferit de muzica lui Paganini, parțial pentru că nu era pe gustul lui şi apoi pentru că avea mîna mică, neputînd realiza întinderile excesive pe care le cereau compozițiile lui. De asemenea în *Concertul* de Beethoven nu realiza sensul muzicii cuprinse în el, fiind comparat nefavorabil cu Joachim. Flesch, care era în general un admirator al lui Sarasate, aprecia că în concertul de Beethoven „este imposibil". Mult mai admirat a fost Sarasate în *Concertul* de Mendelssohn, cu o desfăşurare strălucitoare a ultimei părți. Sir George Henschel, primul dirijor al Orchestrei Simfonice din Boston aprecia „dulceața tonului, claritatea de cristal a execuţiei, rafinamentul şi graţia interpretării", creind, din această cauză, „adevărate furori" în rîndul spectatorilor.[10] Totuşi, Henschel apreciază că „nu a înţeles de ce Sarasate a cîntat nota a 5-a din Andante ca sunet armonic (flageolet), cînd se cere, din expresia, frazei să fie bine vibrată. Iar severul critic muzical, George Bernard Shaw scria puţin altfel: „el niciodată nu interpretează ceva; el cîntă frumos, şi atîta tot. El este totdeauna alert, grăbit, clar, rafinat, sigur, scrupulos de atent şi destul de neafectat."[11]

Szigeti l-a ascultat pe Sarasate cîntînd în 1906 şi îşi reaminteşte că el fixa privirea dincolo de capetele spectatorilor din sală şi arăta că este oarecum absent, nu destul de cufundat în muzica sa. Această „privire fixă" părea să indice că Sarasate stătea cu faţa către audienţă cînd cînta, poziţie pe care o avea şi Kreisler, căruia îi era la îndemînă să-şi privească publicul drept în faţă. Şi totuşi Auer a observat că Sarasate privea la degetele mîinii stîngi alergînd pe tastieră, ceea ce însemna că Sarasate era cu profilul spre audienţă. În orice caz, Sarasate folosea o uşoară presiune spre a ţine vioara, astfel că era capabil să-şi întoarcă liber capul în timp ce cînta într-o direcţie sau alta. De fapt poziţia cea mai estetică, mai naturală şi mai convingătoare sub raport psihologic este aceea de a sta cu faţa şi privirea direct spre publicul ascultător, din două puncte de vedere: a) din punct de vedere psihologic, artisul cîştigă treptat o forţă interioară care radiază spre sală prin obişnuinţa de a-şi privi cu căldură admiratorii (şi criticii!), de a se familiariza cu miile de feţe şi urechi omeneşti care privesc şi ascultă, totdeauna aşteptînd evenimentul artistic cu interes, curiozitate şi încredere; b) din punctul de vedere al sonorităţii transmise în sală ia naştere un fenomen acustic interesant, care poate fi verificat şi anume: privind publicul în faţă, direcţia viorii se află la unghi de 45° faţă de profil şi faţă de linia perpendiculară spre sală, linia care porneşte din vioară şi trece prin gîtul şi capul viorii se îndreaptă spre colţul din stînga al sălii, iar undele sonore produse de vioară sînt recepţionate cu o rezonanţă mai mare în toată sala. Aşezarea artistului în profil face ca direcţia undelor viorii să meargă perpendicular pe peretele din stînga artistului şi cutia de rezonanţă nu poate asigura propagarea undelor spre toată sala, pentru simplul motiv că undele sonore ale viorii se propagă mai mult în direcţia gîtului viorii şi nu perpendicular pe mijlocul cutiei de rezonanţă. Desigur, solistul are latitudinea de a se mişca într-o direcţie sau alta (fără abuz) şi atunci se poate observa că se modifică şi direcţia undelor sonore, poziţia optimă a solistului rămînînd cea cu faţa direct către public — şi din punct de vedere sonor şi din punctul de vedere al tonusului psihic, al curajului, distincţiei, ţinutei estetice şi al afecţiunii şi respectului pentru ascultători.

Sarasate dispunea de multiple calităţi remarcabile. În timpul turneelor sale frecvente în Rusia, unde era adorat de public, Auer l-a ascultat de multe ori şi a făcut observaţii asupra execuţiei sale la vioară. Auer scrie: „Sarasate era un om mic de statură, foarte subţire şi, în acelaşi timp, foarte elegant; faţa sa era încadrată frumos, cu părul negru, cu cărare pe la mijloc, potrivit modei zilei. Am fost impresionat de frumuseţea şi puritatea cristalină a tonului său. Maestru al unei tehnici perfecte pentru ambele mîini, el cînta fără nici un efort, atingînd coardele cu un arcuş magic într-o manieră care părea că nu ar fi terestră... Sarasate folosea numai *staccato*-ul *volant* (zburător), nu prea rapid, dar infinit de graţios..."[12]

Flesch adăuga că staccato-ul său volant era făcut în Finalul Concertului de Mendelssohn, la vîrful extrem al arcuşului.

Sarasate avea un *vibrato* mai larg decît se obişnuia pînă atunci. Se ştie că vibratoul, acea mişcare a mîinii stîngi care dă viorii ton apropiat de vocea umană, a devenit treptat mai larg în timpul secolului al XIX-lea. Joachim, de exemplu, încă susţinea un vibrato strîns, ca un tremurat. Un vibrato mai larg înseamnă o calitate mai bună a tonului. Se pare că *vibratoul* mai larg al lui Sarasate a dat tonului său o calitate neobişnuită. În ultimii ani, abilitatea sa de a vibra a suferit (aşa cum se întîmplă frecvent la violoniştii vîrstnici) şi deci a început să cînte mai aspru şi mai inegal.

Flesch susţinea că a descoperit secretul producţiei tonului la Sarasate, a tonului său mătăsos, duios, curgînd dens şi suplu: el punea invariabil arcuşul exact la mijloc între căluş şi tastieră şi abia dacă se apropia vreodată de căluş cu mai multă presiune pentru o intensitate mai înaltă. Se spune că el niciodată nu cînta mai tare decît mezzo-forte. Era întruchiparea virtuozului de salon de cel mai înalt stil; istoria modernă a viorii nu poate fi imaginată fără el.[13]

Prinderea neforţată a arcuşului s-a reflectat în tehnica mîinii stîngi: nici un fel de presiune excesivă a degetelor pe coarde. Mîinile sale erau mici. Din această cauză el se ferea de orice piese care cereau întinderi mari şi extensii pentru mîna stîngă, cum puteau face foarte uşor, de exemplu, Paganini şi Ernst. Cu toate acestea, mîinile sale erau foarte adecvate cîntatului la vioară şi de aceea nu avea nevoie de mult studiu zilnic. În fapt, el nu exersa niciodată în afara stagiunii, în lunile de vară. Kreisler de asemenea nu atingea vioara în vacanţele de vară.

Sarasate a reprezentat idealul apolinic al violonistului — un ton de o frumuseţe neîntrecută, o tehnică perfectă fără efort, o interpretare obiectivă, elegantă. Tehnica sa era extrem de rafinată iar tonul său era probabil cel mai dulce faţă de al oricărui alt violonist. Se raportează că el hipnotiza audienţa sa prin expresia facială care rămînea complet impasibilă, în ciuda pasiunii înflăcărate a interpretării sale. Stilul său era foarte pur şi s-a spus că avea cea mai bună tehnică a arcuşului după Paganini, precum şi o magnifică măiestrie a mîinii drepte. Experţii au apreciat în mod deosebit tonul său clar şi strălucitor chiar şi în poziţiile înalte. Peste tot unde a concertat, în Europa sau în America, la Londra, Viena, Paris sau Petersburg, Sarasate s-a bucurat de admiraţia publicului larg. Stilul său a marcat o epocă în şcoala modernă de vioară, fiind ultimul virtuoz al secolului al XIX-lea.

Compozitor inspirat, Sarasate a lăsat repertoriului viorii cele mai frumoase piese, ca minunatele sale *Dansuri Spaniole, Fantezia Carmen, Zigeunerwesen, Cîntul privighetorii* (Chant du rossignol), *Capriciul Basque, Introducere şi Tarantella*, şi azi nelipsite din repertoriul virtuozilor.

Sarasate a fost unul din primii violonişti care au făcut înregistrări pe disc. Ele datează din 1904, cu patru ani înainte de moartea sa, dar nu arată nici un declin în măiestria sa tehnică: agilitatea ambelor mîini, intonaţia pură în poziţiile înalte, virtuozitate diabolică. Numai calitatea tonului suferă, sunetul este prea „alb“, ceea ce s-ar putea datora și tehnicilor imperfecte de înregistrare, dar și vibratoului slăbit. Sarasate nu a avut elevi.

În timpul lungii sale cariere de concert a strîns o considerabilă avere, pe care, în principal, a oferit-o pentru caritate. Ca și Paganini, el a primit onorarii mari : 3000 de mărci în Germania pentru un concert, în timp ce chiar Joachim primea numai 1000 de mărci.

Orașul său natal, Pamplona, a primit toate colecțiile sale de amintiri, pentru care s-a construit un muzeu. În timpul vieții, el a revenit cu regularitate la Pamplona, fiind sărbătorit ca un rege. În ultimii ani de viață, execuția violonistică a lui Sarasate s-a deteriorat, dar vechea magie nu l-a părăsit niciodată, reușind să umple o sală de concert fără dificultate. Sănătatea i-a slăbit treptat, moartea surprinzîndu-l la Biarritz, la 21 septembrie 1908. Cele două viori Stradivarius ale sale au fost lăsate celor două conservatoare la care a studiat. Instrumentul său favorit, galben-auriul Strad din 1724 a fost donat Conservatorului din Paris, iar roșcatul Strad-„Boissier“, din 1713, a ajuns la Conservatorul din Madrid. Muzica și spiritul lui Sarasate trăiesc și azi în compozițiile lui pline de virtuozitate și farmec romantic, aflate în repertoriul violoniștilor contemporani. Recent a luat ființă Concursul internațional de vioară „Sarasate“ la Pamplona, care a fost cîștigat la ediția din 1991 de violonistul român Gabriel Croitoru.

*

Un alt violonist de virtuozitate romantică a fost ***Franz Ries (1846-1910)***, născut în Berlin. A studiat cu Massart și Vieuxtemps, obținînd Premiul I al Conservatorului din Paris și devenind violonist în Cvartetul lui Vieuxtemps. Ries era în același timp un virtuoz al viorii, desfășurînd o bogată activitate solistică. Dar în 1872 și-a întrerupt cariera de virtuoz din cauza unei afecțiuni nervoase la mîna stîngă, concentrîndu-se astfel spre compoziție. El a lăsat patru Suite pentru vioară devenite faimoase prin piesele Perpetuum mobile, La Capriciosa, Gondoliera, Scherzo, Capriccio și altele cîntate și azi de cei mai mulți virtuozi. Un alt violonist din sfera de influență a lui Paganini a fost ***Franz Schubert (1808-1878)***. El s-a născut la Dresda și a studiat cu Lafont, cel care l-a provocat pe Paganini la „duel“ violonistic. El i-a succedat lui Lipinski în postul de concertmaestru la Orchestra din Dresda și a devenit faimos prin delicioasa piesă *Albina* pe care mulți o confundă ca fiind o compoziție a celuilalt Franz Schubert, marele compozitor vienez.

E. REZONANȚA LUI PAGANINI ÎN ROMÂNIA

În România, numele lui Paganini a circulat chiar în timpul vieții lui. Prima mențiune despre Paganini o găsim în Curierul Românesc nr. 82, din 1836, informînd cititorii că „Vestitul muzicant Paganini trăiește retras la moșia sa (Villa Gajone, n.n.) împrejurul Parmei, spre a-și căuta sănătatea cea slăbită. A declarat că toate compunerile care au ieșit sub numele său în țările străine, nu sînt de la el și că are de gînd de a da publicului în grabă o culegere completă de lucrările sale cele adevărate.“

Ziarul Albina din Iași a publicat încă în 1833 diferite știri fabuloase despre faimoasele turnee artistice ale vrăjitorului viorii de-a lungul întregii

Europe. În primul periodic bucureştean — „Gazeta Teatrului Naţional" din 1836 — a fost inserat un articol despre zvonul care circula despre moartea lui Paganini. Într-adevăr, atunci circulau multe zvonuri despre viaţa aventuroasă şi despre manifestările extraordinare ale lui Paganini în concertele de pe scenele Europei.

De un indiscutabil interes s-au bucurat în rîndurile acelor lăutari români unele compoziţii ale lui Paganini, cum erau *Carnavalul de Veneţia, Dansul Vrăjitoarelor* şi *I Palpiti*. Printre ei îl menţionăm pe *Nicolae Picu (1789-1864)*, un virtuoz sucevean al arcuşului care l-a impresionat pe Franz Liszt în timpul turneului său de concerte în ţara noastră în 1847. De asemenea, celebrul lăutar *Nicolae Buică (1855-1932)*, craioveanul, se înscrie printre virtuozii români care au îndrăgit şi au interpretat piese de Paganini. El a fost un strălucit virtuoz al viorii, introducînd frecvent în repertoriul său de concerte *Perpetuum mobile*, de Paganini, şi *Zigeunerweisen, de Sarasate.*[1)]

În general, trebuie să subliniem faptul evident că mulţi dintre lăutarii noştri aveau înclinaţii naturale spre virtuozitate, vădite chiar şi în interpretarea muzicii noastre populare, unii avînd şi o instrucţie tehnică şi muzicală superioară. Aceasta le dădea posibilitatea de a interpreta şi muzica marilor maeştri, apropiindu-se de spiritul paganinian romantic şi de stilul virtuoz, cum au fost *Nicolae Buică*, sau *Grigoraş Dinicu*, un maestru neîntrecut al arcuşului *staccato*.

Printre violoniştii români din secolul trecut care au atacat repertoriul paganinian au fost Ludovicz Wiest şi Anton Kneisel.

Ludovic Wiest (1819-1889) era un bun violonist originar din Viena, care se stabilise în Bucureşti, unde a rămas pînă la sfîrşitul vieţii. Istoricul muzicii româneşti, Gr. M. Poslusnicu, în „Istoria muzicei la români" (1928, pag. 281), îl compară pe Wiest cu Paganini. El devenise animatorul unei intense activităţi de muzică instrumentală, în care apare deseori ca solist.

În Moldova, fostul elev al celebrului violonist austriac, Joseph Böhm, moldoveanul de origine austriacă *Alexandru Flechtenmacher (1823-1898)* este reprezentantul cel mai autentic al violonisticii autohtone. Prin el, literatura muzicală cultă începe să se răspîndească în Moldova. Violonişti străini se abat în număr mai mare pe la Iaşi (care era mai aproape de centre muzicale ca Moscova, Varşovia şi Viena) unde găsesc un public muzical receptiv. Astfel, la 15 decembrie 1844, concertează la Iaşi un violonist, Remers, care îşi spune „ataşat la Capela M. S. Împăratului întregii Rusii". În programul concertului a figurat şi o piesă de Paganini, *Carnavalul de Veneţia* („O mamma mia cara, Varié par Paganini"), deşi această piesă nu fusese publicată încă. Stimulat de succesul oaspetelui violonistul ieşean, Alexandru Flechtenmacher a executat şi el într-o duminică (6 mai 1845), în saloanele Hotelului St. Petersburg, *Carnavalul de Veneţia*, cu specificaţia că a fost recerut, ceea ce înseamnă că a mai fost cîntat înainte. În anii următori se petrec evenimente muzicale importante, care stimulează dezvoltarea muzicii în ţara noastră, inclusiv pătrunderea pe scară mai largă a creaţiei lui Paganini în viaţa muzicală românească. În 1888, George Enescu intra la Conservatorul din Viena, iar peste zece ani, în anul şcolar 1898-1899, sub profesoratul lui Robert Klenk (1850-1921) şi al lui Carl Flesch se introduce la Conservatorul din Bucureşti studiul unor lucrări de

Paganini ca *Moto perpetuo* pentru anul V, *60 de Variaţiuni Barucaba, 24 de Capricii* şi *Concertele* pentru anul VI. Această îmbogăţire a programului de învăţămînt al Conservatorului din Bucureşti corespunde unei schimbări generale a gustului public, din ce în ce mai pasionat pentru lucrările de virtuozitate violonistică şi pianistică, într-un moment cînd pe podiumul concertistic internaţional apar prodigioşii violonişti boemieni, Jan Kubelik şi Vasa Prihoda, excepţionali interpreţi ai operei marelui virtuoz genovez. Consacrarea lui George Enescu ca violonist de valoare internaţională, în urma obţinerii Premiului I al Conservatorului din Paris şi a interpretării *Concertului no. 3*, de Saint Saëns, în cadrul Concertelor Edouard Colonne, a avut un larg ecou în lumea muzicală din ţara noastră, sporind interesul pentru muzica clasică şi romantică.

De acum amatorii de muzică sînt nerăbdători să asculte lucrările lui Paganini, care răsunau victorios în toate sălile de concert din lume, altele decît *Carnavalul de Veneţia*. În toamna anului 1906 concertează la Bucureşti Franz von Vecsey, un tînăr violonist ungur în vîrstă de numai 13 ani şi prezintă, la primul concert, *Le Streghe,* iar la al doilea concert *Variaţiunile I Palpiti,* de Paganini. Aprecieri amănunţite despre nivelul concertelor şi despre reacţia publicului nu avem, deoarece cronicarii muzicali se limitau la cîteva generalităţi nesemnificative. Un profesor de la Conservatorul din Bucureşti, R. Malcher, s-a încumetat în primăvara următoare, la 4 mai 1907, să execute, într-un concert comun cu tînăra pianistă Olimpia Mărculescu-Gheorghiade, *Le Streghe.* El este astfel primul violonist care execută această piesă paganiniană, după ce mai bine de 50 de ani Flechtenmacher interpretase la Iaşi *Carnavalul de Veneţia.* În acest timp, datorită activităţii unor muzicieni ca Ed. Wachmann şi Dimitrie Dinicu, din Bucureşti, şi Eduard Caudella de la Iaşi, cunoştinţele muzicale şi gustul marelui public pentru muzica cultă se dezvoltă şi mai mult. Un mare violonist putea găsi la Bucureşti şi Iaşi înţelegere deplină şi un auditoriu larg, spre a justifica un turneu în ţara noastră, în cele două mari centre culturale. După cum vom afla mai departe, însuşi Franz Kneisel (1865-1926), unul din pionierii şcolii americane de vioară, se născuse la Bucureşti. În acest flux muzical novator, în noiembrie 1908 vine în Bucureşti un alt tînăr violonist, „copil minune", *Florizel von Reuter,* în vîrstă de 15 ani (născut în 1893 în America). Printre alte lucrări, el interpretează piesa lui Paganini, *Introducere şi Variaţiuni pe tema Non più mesta accanto al fuoco,* din Opera *Cenuşăreasa* de Rossini. Numele lui Paganini este ca un magnet care atrage un public numeros în sălile de concert şi aduce glorie interpretului. Acest fapt este desigur expresia unei înalte preţuiri pe care o acordă publicul creaţiei celebrului virtuoz. Nici un violonist străin venit la Bucureşti nu omite să înscrie în programul său una sau mai multe din lucrările lui Paganini. Astfel paganinianul Jan Kubelik care a concertat în martie 1909 a interpretat *Introducere şi Variaţiuni pe aria „Di tanti palpiti" (I palpiti)* şi *Concertul no. 1 în Re major* cu cadenţă proprie. În anul următor el vine din nou în Bucureşti şi interpretează în sala Teatrului Naţional, *Introducere şi Variaţiuni pe tema Nel cor piu non mi sento* din Opera *Molinara* (Frumoasa Morăriţă) de Giovanni Paisiello.

În cursul stagiunii de concerte a anilor 1915-1916, George Enescu a susţinut celebrul ciclu istoric de 16 concerte de vioară. În programul său au figurat şi lucrări din creaţia lui Paganini. La 19 decembrie 1915 Enescu a interpretat *Le Streghe*; la 12 ianuarie 1916 a cîntat trei *Capricii (no. 6 în Sol minor, no. 16 în Sol minor,* şi *no. 24 în La minor*; la 2 februarie 1916, programul a cuprins *Introducere şi Variaţiuni pe tema Nel cor piu non mi sento* şi *Moto perpetuo,* iar la 6 februarie 1916 a cîntat *Concertul no. 2, în Si minor*. George Enescu era un admirator al lui Paganini, ale cărui lucrări le preţuia în mod deosebit. El recomanda violoniştilor să nu se despartă toată viaţa de cele *24 de Capricii*. Personal el le studia nu numai pentru tehnica lor solidă şi novatoare, ci şi din punct de vedere al conţinutului lor muzical, ceea ce trece dincolo de plăcerea sonoră a urechii şi se adresează sufletului şi minţii. O dovadă concretă asupra modului cum a tratat Enescu lucrările lui Paganini este faptul că înainte de a interpreta *Le Streghe* şi *Capriciile no. 6, 16 şi 24,* el a scris pentru aceste piese, pe cînd se afla la Paris, acompaniamentul la pian cu multă minuţiozitate, ceea ce i-a cerut doi ani. Întrucît acest efort nu avea în vedere un editor — Enescu nu le-a publicat niciodată —, rezultă că motivaţia acestei întreprinderi a fost numai voinţa de a cunoaşte raţiunea tehnică şi muzicală a acestei creaţii paganiniene, precum şi de a-şi interioriza conţinutul profund uman al acestor lucrări. Într-un articol publicat în ziarul „Doljul" din Craiova (24 februarie 1912), Enescu este intervievat de reporterul Gabriel Mera asupra repetiţiei de la teatru unde a cîntat *Le Streghe* (Dansul vrăjitoarelor) de Paganini cu un acompaniament nou, extrem de interesant şi frumos. Enescu a răspuns: „O, da! Am găsit în bucata de o frumuseţe rară a lui Paganini un acompaniament slab, contrastînd izbitor prin sărăcia sa cu splendoarea acestei bucăţi geniale. Şi mi se părea nefiresc ca amatorul fin de artă pură să nu primească în întregime subtilităţile rafinate ale compoziţiei, nefiind susţinut de un acompaniament la înălţimea bucăţii. Am compus eu acompaniamentul în ultimele zile, pe care l-ai auzit şi care se va cînta la concertul de astă seară."[2]

Este deci uşor de înţeles cum a redat Enescu muzica lui Paganini. Procedeele şi dificultăţile tehnice dispăreau, gestica acrobatică nu se vedea. Totul era numai muzică, un limbaj sonor clar, articulat, inteligibil pentru cele mai largi mase de auditori. În general Enescu era un fidel şi desăvîrşit interpret. În primul rînd, pentru că respecta textul scris. Se ştie că atunci cînd din orchestră cineva îl întreba cum trebuie cîntat cutare pasaj, el răspundea scurt: „Aşa cum este scris!" Enescu, în afară de faptul că a cunoscut în amănunţime epoca şi biografia paganiniană, a studiat cu creionul şi cu vioara în mînă majoritatea compoziţiilor virtuozului. Procedînd astfel, Enescu a reuşit să pătrundă în psihologia compozitorului, în modul său de a gîndi şi a simţi, şi, prin osmoză, a trecut seva înviorătoare de la compozitor la interpret.

Enescu privea studiul compoziţiilor lui Paganini nu numai din punct de vedere tehnic, ci şi pe plan socio-cultural. A-l studia şi a-l prezenta pe Paganini într-o sală de concert înseamnă, fireşte, a cunoaşte şi ceva din eroismul şi freamătul interior al unui vajnic slujitor al viorii, un crîmpei de umanitate şi de simţire în ceea ce este specific unei epoci şi în ce constă o caracteristică general-umană a sufletului omenesc. Enescu îl numea pe Paganini „zeul viorii".

Desigur, influenţa lui Paganini asupra muzicienilor şi virtuozilor români nu s-a oprit aici. În secolul nostru o serie de violonişti români au interpretat lucrările lui Paganini cu o virtuozitate asemănătoare, poate, ca Silviu Florescu, Vasile Filip, N. Olmazu, Jean Proşteanu, Virgil Pop, Ion Voicu şi Ştefan Ruha, precum şi o serie de violonişti din generaţia tînără, dintre care unii sînt cîştigători ai Premiului Paganini, cum sînt Cornelia Vasile, Eugen Sârbu, Liliana Ciulei-Atanasiu, care, deci, s-au bucurat de şansa unică de a cînta în concert public festiv cu vioara lui Paganini, acel formidabil *„Canon“* — Guarnerius del Gesu, care se păstrează la Muzeul Municipal al Genovei.

F. ŞCOALA GERMANĂ DE VIOARĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA
APĂRAREA SPIRITULUI CLASIC

Arta viorii în Germania a fost dominată în secolul al XIX-lea de trei mari violonişti — Louis Spohr care l-a pregătit pe Ferdinand David şi care la rîndul său a fost profesorul lui Joseph Joachim. Orientarea acestor trei mari violonişti, precum şi a altor cîţiva grupaţi în iurul lor, era îndreptată împotriva noului curent al romantismului şi virtuozităţii în muzică şi în arta viorii.

Virtuozitatea violonistică de natură romantică declanşată de Paganini a reprezentat un curent general, care a cuprins în valul ei numeroşi violonişti atraşi de miracolul unei tehnici fantastice în cîntatul la vioară. Natura acestei noi virtuozităţi are o bază obiectivă în talentul nativ şi înclinaţiile virtuozului, dar vizînd în mod deliberat realizarea unor manifestări cu ajutorul viorii ce depăşesc tot ceea ce s-a realizat pînă atunci în acest domeniu. Este vorba deci de o etapă superioară a virtuozităţii, pentru că virtuozitatea în sine a existat şi mai înainte, fiind, s-ar putea spune, o însuşire generală a acţiunii umane, în sensul realizării ei perfecte, ca tendinţă. Nu se poate spune că nu există un anumit nivel de virtuozitate în *Anotimpurile* de Vivaldi sau în *Trilul diavolului* de Tartini.

Dar virtuozitatea atinsă de Paganini depăşeşte cadrul clasic şi ceea ce era normal pînă atunci, ţîşneşte ca o furtună din mintea, din fiinţa, din braţele celui ce străbate cu nonşalanţă meandrele şi capcanele celor *24 de Capricii*. Sub numele de virtuozitate subsumăm atît opera cît şi realizarea ei sonoră prin intermediiul interpretului care o cheamă la viaţă. Dar cînd opera este total aservită de interpret, prin excese exterioare ale actului scenic, desigur conţinutul muzical poate fi afectat şi de aici nu a fost decît un pas pentru a decreta începutul luptei împotriva virtuozităţii în general, deşi virtuozii adevăraţi nu sacrifică substanţa muzicală, claritatea sonoră şi fluiditatea frazelor muzicale. Referindu-se la aspectele exterioare ale virtuozităţii, Romain Rolland definea astfel virtuozitatea ca fiind „plăcere fizică, plăcere de abilitate, de agilitate, de activitate musculară satisfăcută, plăcere de a învinge, de a uimi, de a subiuga cu persoana sa publicul cu o mie de capete..., plăcere ucigătoare pentru artă şi spirit.“1) În acest sens asistăm în secolului al XIX-lea la o reacţie împoriva virtuozităţii romantice, în special a celei paganiniene, ceea ce şi-a găsit expresia într-o rezistenţă activă pentru aprarea spiritului clasic în muzica şi în arta viorii. Printre reprezentanţii acestei orientări se numără în principal Louis Spohr şi Joseph Joachim.

Louis Spohr (1784-1858)

Louis (Ludwig) Spohr s-a născut în Brunswick, la 5 aprilie 1784, fiind fiul unui medic, flautist amator şi al unei mame pianiste. La vîrsta de 4 ani a învăţat singur să cînte la o vioară mică, primele lecţii luîndu-le cu Dufour, un muzician amator francez. Arătînd de mic copil un dar natural pentru compoziţie, el a luat lecţii de contrapunct cu Kunisch, un membru al orchestrei Ducelui de Brunswick. Disciplina rigidă impusă de tatăl său a influenţat pozitiv lupta lui Louis pentru formarea şi dezvoltarea identităţii şi personalităţii sale atît la vioară cît şi la compoziţie. Spohr îşi va aduce aminte de acele sîcîieli din partea tatălui: „Poate, a scris el în Autobiografie, aceasta este cauza pentru care eu am dobîndit de timpuriu deprinderea de a scrie corect o partitură direct şi curat fără nici o ştersătură.“[2)]

La 15 ani, Spohr a fost angajat ca muzician de cameră (kammermusikus) la Ducele de Brunswick, oferindu-i totodată posibilitatea unei educaţii muzicale proprii, alegîndu-şi profesorul pe care îl vrea. Cum idolul său de la Londra, Viotti, se ocupa atunci de comerţul cu vinuri, Spohr a acceptat invitaţia lui Franz Eck, un violonist format la şcoala din Mannheim, de a merge cu el într-un turneu în Germania şi Rusia, de la care a primit lecţii „pe drum“. Studiind cîte 10 ore zilnic, Spohr a putut spune mai tîrziu că nu exista nimic în literatura viorii timpului său care să fie prea greu pentru el.

În 1803, Spohr şi-a făcut debutul în Brunswick ca violonist compozitor, după care a fost angajat la vioara I în orchestra Ducelui cu un salariu dublu faţă de cel precedent. Ascultîndu-l pe Rode în Brunswick, Spohr a fost mult impresionat, modelîndu-şi stilul după Rode, considerîndu-se de acum un veritabil discipol al lui. Spohr şi-a dezvoltat propria sa individualitate, dar stilul pur al lui Viotti şi Rode a rămas totdeauna principala sursă a inspiraţiei sale. Spohr şi-a început cariera de virtuoz itinerant, vizitînd aproape toate oraşele Europei, în acele condiţii dificile de transport, cu vaporul pe apă, sau cu diligenţa pe uscat. După căsătoria sa în 1806 cu harpista Dorotte Scheilder, el şi-a construit o diligenţă adaptată la transportul specific în turnee muzicale.

În 1812, Spohr a început realizarea ambiţiei sale de a cuceri Viena, devenită un fel de Mecca pentru violoniştii din Europa. El şi-a făcut debutul la 17 decembrie 1812, dezvăluindu-şi darurile sale de violonist-compozitor în *Concertul* său *Nr. 5*, în *Sonata* sa *pentru vioară şi harpă* şi în briliantul său *Potpourri*, în sală aflîndu-se mulţi specialişti, inclusiv Rode, care avea un turneu la Viena. Atunci o revistă l-a proclamat „privighetoarea tuturor violoniştilor“.[3)] Tonul său cantabil era unic.

În 1815, Spohr părăseşte Viena, îndreptîndu-se spre Elveţia şi Italia. Debutul său la Scala din Milano a fost triumfător. Italienii erau entuziasmaţi de cantabilitatea tonului şi de puritatea interpretării. Dar Spohr nu lua prea în serios aprecierea lor, fiindcă avea o opinie proastă despre muzicienii italieni, privind tendinţa spre virtuozitate, care în viziunea lui însemna „diletantism“ şi lipsă de gust muzical. Spohr reprezenta pe violonistul german al purităţii stilului clasic care s-a contrapus lui Paganini, deşi odată a cîntat propria sa compoziţie, *Concertino pentru două viori*, împreună cu Paganini. El s-a postat pe poziţia unei muzicalități solide, opusă virtuozității. Pentru el, Paganini era un soi de șarlatanie, o „mixtură de geniu, naivitate și lipsă de gust“ [4], expresie a unei reacții anti-Paganini. Dar noul curent al romantismului și virtuozității nu putea fi stăvilit. Numărul adepților lui Paganini creștea necontenit. Mulți violoniști germani și austrieci dezvoltau o abordare modernizată a viorii. Printre ei se afla propriul său student Ferdinand David, vienezul Joseph Mayseder și chiar tînărul Joseph Joachim, care va deveni însă un ardent apărător al spiritului clasic.

La 6 martie 1820, Spohr și-a făcut memorabilul debut la Londra cu Societatea Filarmonică, în cadrul unei stagiuni de opt concerte, din care șase au fost destinate lui Spohr, ca solist, compozitor, interpret de cvartet și lider de orchestră. În concertul de debut el a cîntat cunoscuta sa lucrare *Gesangsscene* (respectiv, Concertul Nr. 8, în forma unei scene vocale), lucrare considerată și azi indispensabilă în programul Conservatoarelor. În sală se aflau Viotti și alți artiști de seamă, ceea ce i-a produs lui Spohr o anumită nervozitate, nefiind astfel complet mulțumit de interpretarea sa. Dar criticile au fost pozitive și pentru interpret și pentru compozitor, iar *Gesangsscene* a fost apreciată ca un „adevărat concert în stil dramatic“.

Concertul final din 10 aprilie 1820 a avut o însemnătate istorică. Spohr a introdus sistemul de conducere unitară a orchestrei cu bagheta, în locul conducerii tradiționale de către doi muzicieni — unul (numit lider) era concertmaestrul, a cărui sarcină era de a cînta puternic partea primei viori și să țină măsura cu vioara și arcușul în mînă, al doilea, numit dirijor avea locul lîngă pian, în fața unei partituri generale din care el cînta ocazional. Este neîndoios că acțiunea inovatoare a lui Spohr privind o singură conducere a orchestrei cu bagheta în mînă a însemnat modernizarea artei conducerii orchestrei în sala de concert.

În decembrie 1820, după stagiunea grea de la Londra, Spohr s-a stabilit cu soția sa în Paris, care în acel timp nu mai avea o tradiție comparabilă cu aceea a Societății Filarmonice din Londra. Spohr și-a bătut capul singur cu organizarea fiecărei apariții. El a făcut vizite lui Cherubini, lui Kreutzer, întîlnind acolo pe Viotti, Habeneck, Lafont. Aici Spohr a cîntat cîteva din cvartetele și cvintetele sale, fiind impresionat de abilitatea muzicienilor francezi de a citi muzica la prima vedere. Deși publicul și colegii îl admirau mult, totuși criticile nu erau atît de copleșitoare, apreciind interpretarea sa pentru „puritate și justețe“, afirmînd însă despre compozițiile sale că erau pline de „enarmonice germanice“. Spohr și-a dat seama că muzica sa nu era pe gustul parizienilor. Un ziar îl sfătuia să mai rămînă în Paris spre a-și perfecta gustul muzical. Spohr era iritat de aroganța francezilor care credeau că numai violoniștii lor sînt cei mai buni din lume și că numai hazardul poate opera atunci cînd un violonist străin talentat reușește să concureze pe violoniștii francezi. Dar oare numai hazardul a acționat atunci cînd peste 10 ani un străin ca Paganini sosit la Paris l-a cucerit peste noapte ? [5]

Spohr a lucrat pentru cîțiva ani ca dirijor la Theater an de Wien din Viena și apoi, din 1822, la Curtea și noul teatru din Kassel. Aici au fost interpretate un număr din operele sale, între care merită a fi menționată Jessonda. Aici a rămas pentru tot restul vieții. La Kassel el a înființat o școală de vioară, cu o influență foarte largă unde a avut 200 de elevi veniți din toată Europa, precum și din America. Între 200 de lucrări pe care le-a compus Spohr este și cunoscuta sa *Metodă de vioară* (1831) destinată elevilor săi, dar care a servit generații întregi de muzicieni.

Interpretarea lui Spohr reflecta viziunea sa clasică dar și construcția sa fizică: era înalt, atletic, cu brațe lungi, mîini mari și degete tari. Era capabil să execute note duble și extensii largi cu cea mai mare ușurință. Stînd aproape imobil în timpul execuției, el putea produce un ton robust, bine modulat, în toate nuanțele dinamice. Controla arcușul tot așa cum un cîntăreț își controlează respirația, începînd cu *pianissimo* și gradînd treptat spre *forte* concomitent cu *vibratoul* mîinii stîngi, realizînd un fel de *bel canto tehnic* pe care îl folosea în adevăratul stil cantant italian. (ex. *Gesangsscene*). El disprețuia însă *vibratoul* continuu. Arcușul său adera totdeauna la coardă, depreciind toate formele de arcuș săltăreț *(spiccato, sautillé, staccato zburător* și *ricochet)* pe care le folosea Paganini și alți compozitori și interpreți romantici. El folosea un staccato, dar era vorba de *staccato la coardă*, fără părăsirea corzii, ceea ce a realizat cînd a interpretat *Concertul* de Mendelssohn și pe care Mendelssohn care era în sală (1834) l-a numit „faimosul staccato Spohr".

Spohr a fost nu numai un mare violonist. Ca pedagog, dirijor și compozitor, el a exercitat o influență puternică în timp de aproape o jumătate de secol, nu numai în Germania, ci și în întreaga Europă. El a fost un muzician integru, un om de caracter ferm, un fervent apărător al stilului clasic și un bastion împotriva virtuozității superficiale. După ce a fost pensionat, în 1857, el a murit la Kassel, la 22 noiembrie 1859.

Joseph Joachim (1831-1907)

Joseph Joachim s-a născut la 28 iunie 1831 în localitatea Kittse din Ungaria, unde trăiau mai mult șvabi de limbă germană. Joseph era fiul unui modest negustor evreu, fiind al șaptelea între cei opt frați. Cînd copilul a împlinit doi ani, familia s-a mutat în Pesta, spre a da o educație mai bună copiilor. La cinci ani, el a început să ia lecții cu Stanislaw Serwacinski, concertmaestru la Operă, lucrînd astfel încît după doi ani a ajuns să cînte duete cu maestrul în public. Apoi a fost dus la Viena să studieze cu Hellmesberger Sr., care a observat greșeli la mîna dreaptă a lui Joachim, considerate insurmontabile. Ernst a venit cu soluția salvatoare, recomandîndu-l lui Böhm, fostul său profesor. Böhm era unul din profesorii care cereau subordonarea deplină a tehnicii față de conținutul muzicii. El impunea studiul celor *24 Capricii* ale lui Rode pentru însușirea deprinderilor de mînuire a arcușului, precum și piesele și cele *Șase Studii* de Mayseder. Joachim s-a considerat totdeauna elev al lui Böhm.

Apoi a continuat pregătirea sa la Leipzig, unde a lucrat cu David, sub supravegherea lui Mendelssohn, care, testîndu-l la vioară și armonie, a spus: „Băiatul acesta nu are nevoie de conservator. Lăsați-l să cînte cîte odată cu maestrul David; eu însumi mă voi strădui să cînt cu el. Ar trebui să studieze compoziția cu Hauptmann și, în plus, să-și formeze o solidă cultură generală."[6] Timp de trei ani Joachim a urmat sfatul lui Mendelssohn, pregătind cu David un repertoriu vast de Spohr, Bach, Ernst și Paganini. Cea mai puternică influență a primit-o de la Mendelssohn cu care cînta la el acasă în fiecare duminică muzică clasică. Mendelssohn insista că „un artist trebuie să cînte numai foarte bine“, prevenindu-l pe băiat să nu schimbe niciodată o singură notă din lucrarea compozitorului, fiindcă aceste schimbări sînt neartistice și chiar „barbare“. Mendelssohn aprecia foarte mult la Joachim abilitatea de a citi la prima vedere și inteligența sa, pentru că inteligența adăugată talentului, include conștientizarea tehnicii și a muzicii. Afectivitatea și focul lăuntric al ființei artistului își găsesc echilibrul armonios în lumina rațiunii în cadrul unei personalități complete, cu un desăvîrșit autocontrol și simț al răspunderii față de arta pe care o slujește. Pe această linie evolua personalitatea tînărului Joachim. Prin Mendelssohn, Joachim a cunoscut pe Clara și Robert Schumann, devenind prieteni apropiați și asociați în domeniul muzicii. Ca director al Orchestrei Gewandhaus, Mendelssohn l-a programat să cînte ca solist al orchestrei sale în concertul din 16 noiembrie, 1843, cînd Joachim, în vîrstă de numai 12 ani, a cîntat dificila piesă *Fantezia Othello* de Ernst.

În martie 1844, Joachim a vizitat Londra, făcîndu-și debutul cu *Fantezia Othèlo* și *Gesangsscene* de Spohr. Un critic a scris că băiatul de 13 ani a cîntat *Fantezia Othello* mai bine ca Ernst. Triumful real a venit în 27 mai 1844, cînd Joachim a interpretat din memorie *Concertul* de Beethoven, cu Orchestra Filarmonicii, sub bagheta lui Mendelssohn. Primit atît de bine de critica și publicul englez, Anglia a devenit a doua patrie artistică a lui Joachim, unde a venit în fiecare iarnă cu concerte, mulți ani la rînd și unde i s-a acordat titlul de Doctor Honoris Causa de către universitățile din Oxford, Cambridge și Glasgow.

În 1846, Joachim a vizitat Viena, unde a cunoscut pe Liszt, căruia i-a cîntat *Concertul* de Mendelssohn acompaniat de Liszt, care a citit la prima vedere concertul cu o mare strălucire. Moartea neașteptată a lui Mendelssohn în 1847 a însemnat o grea lovitură pentru Joachim, pentru perspectiva ce i-o deschidea afecțiunea și încurajarea venite de la el. Simțind nevoia unei schimbări, Joachim a acceptat în 1850 invitația lui Liszt de a deveni concertmaestru la Weimar în Orchestra Marelui Duce. Aici, Joachim a luat contact cu grupul de muzicieni din cercul lui Liszt, pianistul Büllow, Berlioz și Raff. Joachim a compus *Concertul op. 3* pe care i l-a dedicat lui Liszt, care la rîndul lui a scris pentru Joachim *Rapsodia Ungară în Do diez minor*. Dar treptat s-a dezgustat de viața muzicală din Weimar, în special, din cauza unei mișcări noi, așa zisa „noua școală germană“ reprezentată de Liszt și Wagner, opusă vechiului stil clasic. Opoziția conservativă era grupată în jurul lui Joachim și Brahms. În 1860 a fost publicat faimosul *Manifest*, în dezacord cu noile teorii despre înnoirea muzicii care ar fi contrare naturii muzicii, principiilor stilului și armoniei clasice. Acest manifest a fost semnat de Brahms, Joachim, pianistul Otto Grimm și dirijorul Bernhard Scholtz. Acum Joachim a rupt-o public cu cercul lui Liszt.

În 1853, Joachim a devenit violonist la Curtea regelui George din Hanovra, rămînînd în acest post pînă în 1866 cînd Hanovra a devenit parte a Prusiei iar regele a plecat în exil. Poziția sa în Hanovra era una superioară, deoarece pe lîngă obligațiile sale de concertmaestru, Joachim conducea concerte simfonice şi putea călători în turnee de concert. Astfel în 1853 el a cîntat *Concertul* de Beethoven la Festivalul muzical din Düsseldorf, sub bagheta lui Schumann, care era directorul Festivalului, obţinînd un mare succes. Tot aici, Joachim, acompaniat de Clara Schumann la pian a cîntat *Sonata pentru vioară şi pian* de Schumann, făcînd totodată, la 27 octombrie premiera importantei lucrări *Fantezia pentru vioară şi orchestră* scrisă de Schumann în acel ultim an creativ al său. Cu privire la *Concertul pentru vioară în Re minor* scris de Schumann pentru Joachim există o istorie conexată cu Joachim. Acest concert a rămas nepublicat. Colapsul mental al lui Schumann l-a împiedecat să-l mai revizuiască. După moartea lui Schumann în 1856, Joachim care poseda manuscrisul şi susţinea că are nevoie de revizuire, Clara Schumann şi Brahms au decis să nu fie inclus acest concert în Ediţia Completă a lucrărilor lui Schumann. Mai tîrziu s-a dovedit că acest concert este de valoare remarcabilă, fiind în expresia lui Szigeti „o frumoasă şi romantică piesă“, iar Yehudi Menuhin a declarat în 1937, înainte de a-l prezenta publicului american, că acest concert este o verigă istorică în literatura viorii, o punte între *Concertul* lui Beethoven şi *Concertul* lui Brahms. Înregistrarea pe disc a lui Szeryng este cel mai elocvent argument sonor în apărarea acestei creaţii a literaturii violonistice romantice.

În timpul celor 12 ani petrecuţi la Hanovra, Joachim a devenit o proeminenţă internaţională. Vizitele sale la Londra începuseră să devină anuale. În 1861 a avut loc debutul triumfal al lui Joachim la Viena, pe care o părăsise cînd avea 12 ani. El a susţinut şase concerte, începînd cu interpretarea *Concertului* de Beethoven, după care a urmat dificilul său *Concert în stil unguresc*, scris la Hanovra în anii 1857-1860 care i-a asigurat o faimă nemuritoare. La Hanovra, Joachim a atras un mic grup de studenţi, printre care şi Leopold Auer, care deşi era artist concertist, simţea nevoia de a absorbi ceva din sistemul de abordare a muzicii de către Joachim. Prin Auer, Joachim a intrat în şcoala rusă de vioară, vizitînd mai tîrziu de două ori Rusia, în 1872 şi 1884, cînd Auer a dirijat orchestra pentru bătrînul său maestru.

În 1863, Joachim s-a căsătorit cu Amalia Weiss, o frumoasă cîntăreaţă la Opera din Hanovra, iar în 1868 s-a stabilit definitiv în Berlin, devenit capitala noului stat unitar german. În 1869, Joachim a fost numit director şi profesor la noua şcoală superioară de muzică (Hochschule für Musik). Sub conducerea sa, Hochschule s-a dezvoltat continuu, de la 19 studenţi în primul an la 250 în 1890, menţinînd volumul activităţii didactice în limite raţionale şi accentuînd latura calitativă a procesului formativ. El a lăsat în acest domeniu o lucrare capitală în trei volume, o *Metodă de vioară,* alcătuită în colaborare cu elevul şi colaboratorul său, Andreas Moser. Volumul al 3-lea cuprinde lucrări din repertoriul clasic redactate de Joachim.

Ca profesor principal de vioară, Joachim a creat la Berlin o şcoală de vioară specială devenită un centru de atracţie pentru toţi violoniştii, mai ales după moartea lui David în Leipzig (1873). Metoda lui Joachim a fost caracterizată de Auer astfel : studenţii cîntau foarte rar pentru el game şi studii, cu excepţia unor *Capricii* de Paganini ; nu intra în detalii tehnice şi nu făcea vreo sugestie privind modalitatea de a cîştiga uşurinţă în tehnică ; de-a lungul lecţiei ţinea vioara şi arcuşul în mînă şi ori de cîte ori nu era satisfăcut, maestrul cînta pasajul respectiv cu singura remarcă : „So müssen Sie es spielen !“ (Aşa trebuie să cînţi !) [7]

Joachim a predat aici aproape 50 de ani, ceea ce explică de ce există peste 400 de violonişti care se pot considera a fi studiat sub îndrumarea lui Joachim. El nu a predat vioara de la început pînă la şlefuirea finală, „astfel că nu este destul de corect a vorbi despre succesul lui ca profesor.“ [8] În adevăr, foarte puţini violonişti mari au ieşit din clasa lui, iar aceia fuseseră desăvîrşiţi din punct de vedere tehnic înainte de a veni la el, pentru o ultimă finisare. Printre aceştia au fost Franz von Vecsey şi Bronislaw Huberman, amîndoi „copii minune“, al căror contact cu Joachim a fost minim. Leopold Auer, Willy Hess, Jenö Hubay şi Bram Eldering au devenit profesori, în timp ce Karl Klingler a devenit interpret reputat de cvartet.

Ca interpret, Joachim s-a considerat el însuşi un „slujitor al artei“. Interpretarea sa nu reflectă vreun efort de a uimi publicul cu exhibiţii tehnice, spectaculare. Ea era spiritualizată, liberă, integrată în fluviul muzicii şi se caracteriza prin demnitate şi nobleţe, prin modestie şi naturaleţe. Tonul său nu era mare, dar era extrem de pur, cu infinite nuanţe. El folosea *vibrato*-ul cu economie şi se ferea de *glissandi* lascive. Deviza lui era obiectivitatea şi fidelitatea faţă de creaţia şi viziunea compozitorului, al cărui manuscris era legea. Joachim a trăit într-o perioadă dominată de virtuozi, ca Vieuxtemps, Ernst, Wieniawski, Sarasate, Ole Bull, Ysaye, ale căror talente nu le-a invidiat niciodată. Dar el se considera deasupra lor prin puritatea şi sinceritatea conceptelor sale muzicale, fiind şi el admirat de colegi, în special pentru interpretarea capodoporelor clasice. El era un fervent susţinător al muzicii de cameră, formînd propriul său cvartet cu De Ahna, Wirth şi Hausman, care a fost unul din cele mai însemnate cvartete în istoria muzicii de cameră. Cvartetul său apărea frecvent la Londra şi pe continent cu un succes răsunător.

Joachim a fost nu numai un mare interpret şi pedagog al viorii ci şi un compozitor de mare talent. Compoziţiile sale cuprind trei concerte de vioară, între care dificilul şi frumosul *Concert Ungar,* precum şi multe piese mai scurte şi cadenţele la *Concertul* de Beethoven şi la *Concertele Nr. 4* şi *5* de Mozart.

Un capitol important al vieţii şi activităţii lui Joachim se referă la afinitatea sa particulară cu compozitori ca Schumann, Dvořak, Bruch şi mai ales cu Brahms. Mulţi din ei îl consultau pentru lucrările lor. Este vorba de prietenia dintre Joachim şi Brahms care s-a reflectat în naşterea *Concertului de vioară* al lui Brahms. Brahms l-a consultat frecvent pe Joachim în timpul creaţiei acestei capodopere a viorii, dedicînd acest concert lui Joachim care i-a făcut premiera la 1 ianuarie 1879, la Gewandhaus în Leipzig. Ca şi în cazul *Concertului* de Beethoven, această premieră nu s-a bucurat de succesul meritat şi aşteptat. Conducerea nesigură a lui Brahms şi nervozitatea lui Joachim în execuţia dificilei părţi soliste a concertului şi a cadenţei de abia terminate a făcut ca primirea concertului de către public să fie rece iar presa mediocră. În prezentările ulterioare ale acestui concert, la Viena sub bagheta lui Hellmesberger şi apoi la Londra, concertul şi-a găsit făgaşul spre inima publicului şi aprecierile elogioase ale presei muzicale. Dificultăţile acestui concert au generat la Viena acea glumă a lui Hellmesberger : „Brahms a compus un concert nu pentru vioară, ci împotriva ei!" Prietenia îndelungată între Joachim şi Brahms a suferit însă din 1880 o severă tensiune, aproape de lichidare, avînd la bază un motiv personal. Căsătoria lui Joachim cu frumoasa cîntăreaţă Amalia Weiss a fost ruptă după ani de zile de fericire şi şase copii. Brahms care admira pe soţia lui Joachim pentru arta ei i-a luat parte, scriindu-i o scrisoare de compasiune, criticînd pe Joachim. Această scrisoare a servit de referinţă la procesul de divorţ în favoarea doamnei Joachim, care a fost declarată nevinovată. Pentru cîţiva ani corespondenţa dintre Brahms şi Joachim a fost întreruptă, reconcilierea venind abia în 1883.

În ce priveşte Concertul de vioară al lui Dvořak, Joachim, deşi a primit manuscrisul, a arătat un interes mai mic, apreciindu-l dar necîntîndu-l niciodată în public. Cel care i-a făcut premiera la Praga a fost Frantz Ondricek.

Joachim a rămas activ pînă la sfîrşit. În primăvara lui 1907 a cîntat un ciclu complet cu cvartetele lui Beethoven. În timpul verii el lucra cu Moser la ediţia lor asupra *Sonatelor şi Partitelor pentru vioară solo* de Bach, dar cînd a ajuns la Ciaccona, el s-a îmbolnăvit, apoi a fost supus unei operaţii salvatoare. Dar un abces malign i-a adus moartea în Berlin, la 15 august 1907. Cu moartea lui Joachim a dispărut cel mai mare muzician şi apărător al spiritului clasic în arta viorii secolului al XIX-lea.

Ferdinand David (1810-1873)

Ferdinand David s-a născut în Hamburg, la 19 iunie 1810. El s-a format sub îndrumarea lui Spohr şi Hauptmann. În 1825, David a apărut ca solist la Gewandhaus în Leipzig, iar peste doi ani a făcut cunoştinţă cu Mendelssohn în Berlin, devenind prieteni pe viaţă, fiecare exercitînd o considerabilă influenţă artistică asupra celuilalt. Devenind în 1835 director al Orchestrei Gewandhaus din Leipzig, Mendelssohn i-a oferit lui David postul de concertmaestru al orchestrei, post în care a rămas pînă la sfîrşitul vieţii.

Alături de Dresda, capitala Saxoniei, Leipzigul era un oraş important, în plină ascensiune economică şi culturală, inclusiv muzicală. Ca centru pentru comerţul cu cărţi şi tipărituri muzicale, Leipzigul exercita o atracţie pentru oamenii de afaceri din întreaga lume. (Acest renume i se menţine şi astăzi prin Tîrgul internaţional şi Editura muzicală Peters). La începutul secolului, Leipzigul devenise un centru muzical în Europa prin Thomaskirche şi şcoala de cor de pe lîngă această biserică, unde Bach fusese organist şi maestru de cor, Academia de solişti vocali (Sing-Akademie), excelentul său teatru şi renumita orchestră Gewandhaus, pe care Mendelssohn a ridicat-o la un standard superior, făcînd din ea un model pentru întreaga Europă.

Ca prieten intim al lui Mendelssohn, David a fost violonistul care l-a inspirat pe Mendelssohn în creaţia minunatului său concert pentru vioară, *Concertul Nr. 1, în Mi minor*, dedicat lui David pentru ajutorul său în perfectarea pasajelor tehnice. David a făcut premiera acestui concert romantic, plin de muzică şi strălucire, la 13. martie 1845 cu orchestra Gewandhaus.

Ca interpret, el a combinat un stil solid cu o splendidă tehnică şi vervă temperamentală. Ca elev al lui Spohr, David se încadrează în curentul muzical orientat spre clasicism. El a făcut numeroase turnee de succes de-a lungul Europei.

În 1843, cînd Mendelssohn a deschis Conservatorul din Leipzig, David a fost numit profesor de vioară, devenind unul din reprezentanţii de bază ai şcolii de vioară germane din secolul al XIX-lea, formînd violonişti în spiritul viziunii lui de apărător al stilului clasic în arta viorii, între care însuşi Joseph Joachim.

David a fost nu numai un violonist şi excelent profesor ci şi fin compozitor. Compoziţiile sale cuprind cinci concerte de vioară, cîteva piese de concert şi a redactat cu grijă o colecţie de lucrări ale vechilor maeşti. Deasemenea sînt bine cunoscute cele *25 Studii, Capricii şi Piese caracteristice — Major si Minor, op. 39* (Etuden, Capricen und Characterstücke), valoroase atît din punct de vedere tehnic cît şi muzical şi eficiente din punct de vedere formativ. A murit în Leipzig, la 18 iulie 1873.

Wilma Norman-Neruda

Wilma Norman-Neruda (Lady Hallé) s-a născut în Brno, Moravia, la 29 martie 1839, în familia unor violonişti şi muzicieni, cu genealogie în secolul al XVIII-lea. Primele lecţii le-a luat de la tatăl său, Joseph Neruda, violonist profesionist. Mai tîrziu a studiat cu Leopold Jansa la Viena. În 1849, Wilma şi-a făcut debutul la Viena cu sora sa, Amalia, la pian, producînd senzaţie prin remarcabila execuţie şi mînuirea elegantă a arcuşului.

În 1849, Wilhelmina (cum i se spunea originar) atunci în vîrstă de 10 ani, a repurtat, alături de sora ei Amalia, în vîrstă de 12 ani, la pian şi de fratele ei, Victor, în vîrstă de 13 ani, la violoncel, un succes răsunător în Londra. Criticul de la Times scria despre Wilhelmina că „interpretarea piesei *Arpeggio* de Vieuxtemps şi a *Carnavalului de Veneţia* de Ernst a fost splendidă, fără nici o luare în consideraţie a vîrstei sale fragede.“ [9] Wilhelmina a fost apoi reangajată pentru a susţine un concert de De Bériot cu orchestra London Philharmonic. Criticile au fost excesiv de pozitive. După acele concerte din Londra în care ea a impresionat prin strălucirea tehnică şi prin mînuirea arcuşului cu atîta graţie şi eleganţă, producînd cele mai scînteietoare staccato-uri în ambele sensuri ale arcuşului, Wilhelmina a fost proclamată „Doamna arcuşului“ (Lady of the bow).

În 1864, Wilma (cum prefera ea de acum să fie numită) a cîntat cu un mare succes în cadrul *Concertelor Pasdeloup* din Paris (o serie de Concerte populare înfiinţată de Paseloup, compozitor francez), precum şi în concertele de la Conservator. În cercurile muzicale i se spunea „Regina violoniştilor“. Wilma Neruda a îndrăgit stilul clasic, fiind astfel considerată ca o violonistă din cercul şcolii germane de vioară din jurul lui Joachim. Ca interpret, „Lady Hallé a ocupat printre violonistele femei poziţia pe care a ocupat-o Joachim printre violoniştii bărbaţi."[10] În adevăr, Joachim a fost primul care, după ce a ascultat-o cînd era copil, a recunoscut marele ei talent, recomandînd-o cu încredere lui Sir Charles Hallé, directorul Orchestrei Hallé din Manchester, înfiinţată de el în 1858, devenită una din cele mai reputate orchestre britanice. Wilma Neruda era cunoscută şi ca un fin instrumentist de cvartet. Ea a cîntat în cvartetul lui Joachim, iar în 1896 a apărut cu Joachim în *Concertul în Re minor pentru două viori* de Bach.

În 1864 ea s-a căsătorit cu Ludwig Norman, directorul Operei Suedeze. Pe timpul cît a durat căsătoria lor, Wilma a fost profesoară la Academia Regală de Muzică din Stokholm. După ce s-au separat în 1869, ea a venit la Londra, susţinînd concerte în cadrul Societăţii Filarmonice şi în celebra Serie a Concertelor de „Luni". După moartea soţului ei în 1885, ea s-a căsătorit cu pianistul Sir Charles Hallé cu care a făcut numeroase turnee în Europa, Australia şi Africa de Sud. Doamna Hallé (Lady Hallé, cum i se spunea) a organizat un cvartet de coarde devenit faimos cu care şi-a înscris numele în analele muzicii de cameră. În 1899 ea a vizitat America unde s-a bucurat de aceeaşi primire caldă şi entuziastă.

Ca interpret, Lady Hallé a fost o violonistă de o factură deosebită, prin integritate şi demnitate, un consecvent apărător al spiritului clasic în arta violonistică. Succesele ei au avut darul de a încuraja femeile să abordeze vioara ca profesie, care înainte era un domeniu exclusiv al bărbaţilor. În adevăr, după Lady Hallé, atracţia femeilor spre cariera violonistică a devenit irezistibilă, secolul al XX-lea aducînd femeia în deplină egalitate cu bărbatul în violonistica contemporană. Wilma Neruda a murit la Berlin, la 15 aprilie 1911.

*

Joachim a exercitat timp de aproape o jumătate de secol o puternică influenţă asupra artei viorii şi asupra stilului şi gustului muzical în general. Vederile lui conservatoare erau orientate conform principiului : „Înapoi la clasicism !" Totuşi au fost violonişti care s-au situat pe o poziţie contrară vederilor înguste ale lui Joachim. Mai puţin purişti decît cei din şcoala fortificată din Berlin, ei erau convinşi că noul curent al virtuozităţii veridice şi moştenirea lui Paganini merită toată atenţia. Unii dintre ei au reuşit să se impună în cariere internaţionale, în ciuda reacţiei lui Joachim. Printre aceştia doi au avut succes şi au făcut cariere, fiind numiţi de conservatori „discipoli" ai lui Paganini : August Wilhelmj şi Willy Burmester.

August Wilhelmj (1845-1908)

August Wilhelmj s-a născut la 21 septembrie 1845, în Usingen (Nassau) într-o familie bogată, tatăl fiind avocat şi proprietar de podgorii pe Rin iar mama, pianistă. El a studiat vioara la Conservatorul din Leipzig cu Ferdinand David. Talent remarcabil, Wilhelmj a apărut în public la nouă ani, ca „wunderkind" iar la Conservator a cîntat dificilul *Concert patetic* de Ernst. El şi-a făcut debutul la Gewandhaus cu monumentalul *Concert Ungar* de Joachim. În 1865 a început să facă turnee în Europa, cu un succes deosebit în Anglia.

În 1876, Richard Wagner l-a invitat să fie concertmaestru în Bayreuth, pentru producţia operei sale *Inelul Nibelungului* (Der Ring des Nibelungen), unde el conducea o orchestră selectă. Joachim era tot mai puţin amabil cu Wilhelmj. În multe privinţe, forţa tonului, ca şi virtuozitatea picantă a lui Wilhelmj, combinată cu o tehnică strălucitoare, îl făceau un rival serios al lui Joachim. Mai era la mijloc şi faptul că Wilhelmj fusese implicat, prin intermediul lui Liszt la Weimar, în mişcarea neo-germană, wagneriană, în esenţă anti-conservatoare. În 1877, Wilhelmj l-a convins pe Wagner să vină la Londra spre a conduce cîteva concerte la Albert Hall, unde Wilhelmj conducea compartimentul viorilor.

În 1878, Wilhelmj s-a îmbarcat într-un lung turneu în jurul lumii, în Europa, Rusia, America, Australia şi Asia. Debutul american s-a consumat în New York, în 1878. Deşi interpretarea sa de mare anvergură a realizat un succes remarcabil, totuşi el nu a mers la inima americanilor ca Ole Bull şi Edouard Reményi (1830-1898) înaintea lui.

Pe scena de concert, Wilhelmj avea o figură impunătoare, magnifică. El a fost un interpret faimos prin tonul său mare, puternic şi prin tehnica mîinii stîngi, în mod deosebit în note duble. Vioara sa suna ca un violoncel cînd cînta frumosul său aranjament pentru *Aria* de Bach pe coarda *Sol*. E. van der Straeten, care l-a ascultat pe Wilhelmj la apogeul său, scria în cartea sa *History of the Violin* următoarele: „Fie că cînta o *Arie* sau un concert de Paganini, postura sa rămînea aceeaşi. Sunetele scoase de vioara sa erau ca nişte sunete de goarnă, scînteind cu o strălucire extraordinară, totdeauna frumoase, niciodată forţate şi de o rar egalată puritate a intonaţiei.“ 11)

Fiind antiteza puristului Joachim, Wilhelmj era interesat în explorarea potenţialului tehnic al viorii, făcînd un studiu special asupra lucrărilor postume ale lui Paganini, pe care le-a editat şi publicat în ediţii speciale: *Concertul Nr. 1, în Re major,* într-o singură mişcare *(Allegro),* ediţie folosită pînă în 1930, cînd a fost restabilită partitura originală cu toate cele trei mişcări, *Campanella* din *Concertul Nr. 2 în Si minor* de Paganini, într-o ediţie separată de concert. Wagnerian înfocat, Wilhelmj a aranjat selecţii din operele lui Wagner pentru vioară şi pian, ca *Die Meistersinger* şi cîntecul *Träume*. Sînt cunoscute transcripţiile unor piese romantice ca *Melodie* de Gluck cu partitura de pian a lui Sgambatti. O transcripţie pentru care Joachim niciodată nu l-a iertat pe Wulhelmj a fost *Aria* din *Suita în Re major* de Bach pe care Wilhelmj a transpus-o în Do major, numai pe coarda *Sol*.

Wilhelmj, considerat unul dintre cei mai mari violonişti ai secolului al XIX-lea, s-a retras de vreme din activitatea de concert, la vîrsta de 40 de ani. Unii au spus că această decizie avea la bază o sănătate slabă, iar alţii au pus-o pe seama alcoolismului. Părăsind scena de concert, Wilhelmj s-a consacrat învăţămîntului, unde reputaţia sa a rămas intactă. El este apreciat, aşa cum se exprimă autoarea britanică Margaret Campbell, ca „unul dintre cei mai mari profesori de vioară din toate timpurile.“ 12) Temperamentul său echilibrat, infinita lui răbdare şi calm, îl abilitau perfect pentru învăţămînt. Astfel în 1894, el a devenit profesor principal de vioară la Guildhall School of Music din Londra, unde a rămas pînă la sfîrşitul vieţii. El nu a produs violonişti de faimă mondială, dar a educat un număr de violonişti profesionişti de primă clasă şi a ridicat substanţial standardul artei viorii în Anglia. Wilhelmj a lăsat învăţămîntului viorii o valoroasă lucrare didactică, *Metoda Modernă de Vioară*. Wilhelmj a murit în Londra, la 22 ianuarie 1908.

Willy Burmester (1869-1933)

Willy Burmester s-a născut în Hamburg, la 16 martie 1869. Apărînd ca *wunderkind* în oraşul său natal, Willy a atras atenţia lui Joachim, care l-a luat sub îndrumarea sa în 1881, la Hochschule für Musik în Berlin. Datorită predilecţiei lui Willy pentru tehnică şi virtuozitate, el nu s-a bucurat de afecţiunea şi sprijinul lui Joachim în carieră. În schimb, Burmester a fost sprijinit în cariera sa de Ceaikovski care, ascultîndu-l la Hamburg interpretînd Concertul său, a fost impresionat, invitîndu-l să cînte acest concert la faimosul festival din Pavlosk, de lîngă Petersburg. Succesul a fost atît de mare, încît a fost reinvitat în anii următori. Deasemenea, Hans von Bülow, venind să dirijeze la Hamburg şi găsind pe băiat undeva la un pupitru de la vioara întîia, a găsit timp să lucreze sonate cu Burmester, în semn de preţuire muzicală. Un rol însemnat în cariera sa l-a avut şederea pentru doi ani în Helsinki (1892-1894) în postul de concertmaestru în orchestra Filarmonicii.

Un eveniment important al carierei sale este debutul său la Berlin cu un program cu totul special. El a decis să pregătească pentru Berlin numai lucrări de Paganini, într-un efort de cinci luni de zile, lucrînd 15 ore zilnic. El a admis cu o anumită mîndrie că a repetat un capriciu de 4276 de ori, pînă ce a putut executa pasajele în terze mai repede decît oricare alt violonist care cîntă game în note simple. Debutul în Berlin a avut loc în octombrie 1894 şi a fost o „senzaţie violonistică“. Chiar şi Moser a admis, deşi nu era pe gustul său. Programul „Paganini“ cuprindea: *Concertul Nr. 1 în Re major, Variaţiunile Nel cor piu non mi sento, Dansul vrăjitoarelor* şi *Capriciile Nr. 17, 18 şi 13.* Criticii l-au numit „Paganini reînviat“ (Paganini redivivus) şi cel mai mare tehnician în viaţă. Pe lîngă tehnica fabuloasă, el poseda un ton mare şi ferm. Concertul următor, cu casele închise, după senzaţia primului concert, a cuprins *Concertul* de Ceaikovski, *Concertul Nr. 7* de Spohr şi *Fantezia Faust* de Wieniawski. Ca solist în concertele Filarmonicii, sub bagheta lui Arthur Nikisch, Burmester a ales *Concertul op. 206* de Joachim Raff, o lucrare grea dar importantă. Burmester a dovedit că este nu numai un paganinian desăvîrşit, ci şi un interpret al unui repertoriu foarte larg. Cu tehnica sa prodigioasă şi fumuseţea tonului său el era un interpret tot aşa mare penru lucrările lui Bach şi Spohr. El a avut turnee de mare succes în Europa şi a vizitat de două ori America, unde a repurtat succese remarcabile.

Burmester a fost şi un mare specialist în aranjamente de piese clasice miniaturale. Acele *„Burmester Stücke“* au devenit, prin accesibilitatea lor, mai populare decît cele ale lui Kreisler. După ani, tehnica lui a declinat. El a încercat să-şi reia cariera, dar fără a reuşi. A murit în condiţii de sărăcie în 1933.

CAPITOLUL V

ŞCOLI ŞI MAEŞTRI AI VIORII ÎN SECOLUL XX

Secolul al XX-lea a adus în istoria contemporană a muzicii, printr-o largă explorare şi experimente, o varietate mare de noi curente, noi tehnici şi chiar sunete noi, conducînd la ceea ce s-a numit cea mai excitantă perioadă în istoria muzicii. Această diversitate de curente şi forme muzicale a fost apreciată ca o reacţie împotriva stilului romantic al secolului precedent. Se pot înşira numeroase curente care şi-au găsit locul în cîmpul atît de pestriţ al muzicii secolului al XX-lea, ca impresionism, politonalism, atonalism, expresionism, serialism, neoclasicism, muzică concretă, muzică electronică etc., utilizînd tehnici diferite, unele cu totul originale, chiar amuzicale.

Dar nu întreaga creaţie muzicală din secolul al XX-lea a utilizat tehnici extreme. Mulţi creatori, inclusiv în domeniul muzicii pentru vioară, au compus în stilul romantic (Walton, Elgar, Barber, Sibelius etc.) care, în general, au respins noile tehnici, cromatismul exagerat sau intervalele şi armoniile disonante, sau culorile stranii de timbru. În mod deosebit trebuie remarcat că vioara nu a fost mult afectată de această puzderie de curente şi experimente tehnice. Aceasta s-a datorat tradiţiilor puternice ale şcolilor de vioară din trecut orientate spre valorificarea expresivă a calităţilor muzicale excepţionale ale acestui instrument miraculos. Vioara, prin destinul ei constructiv şi sonoritatea ei cantabilă, nu poate sluji orice tehnică şi cu atît mai puţin experimentele riscante din punct de vedere muzical uman. Deşi Pierre Boulez a afirmat cîndva într-o conversaţie cu violonistul francez Robert Soetens că „timpul viorii a trecut“ [1], totuşi ea continuă să stimuleze creativitatea prin excelenţă muzicală şi solicită interpreţilor ei să accepte numai înnoirile care exprimă muzica adevărată şi reflectă legile ei interne. În adevăr, multe creaţii contemporane pentru vioară sînt capodopere ale literaturii genului. Astfel *Concertele pentru vioară* create în acest secol de Walton, Elgar, Szymanowski, Sibelius, Prokofiev, Bartok, Nilsen sînt prin structura tehnică şi muzicalitatea lor internă piese de mare atracţie în repertoriul violonistic contemporan. Aş aminti şi *Concertul pentru vioară* creat de compozitorul finlandez E. Rautavaara pentru violonistul Eugen Sârbu care i-a făcut premiera mondială la Helsinki în august 1977 şi care excelează prin strălucire tehnică şi frumuseţe muzicală, din nefericire încă nepublicat.

Arta şi tehnica viorii au cunoscut în secolul al XX-lea un salt calitativ datorită însăşi acumulărilor din secolul al XIX-lea, sub raport tehnic şi muzical. Deasemenea asistăm la o explozie numerică a violoniştilor cu corolarul, derivat al concurenţei exaçerbate, ca factor de emulaţie şi progres în arta şi tehnica viorii contemporane.

A apărut o primă generaţie a noului tip de virtuoz, generaţia marilor violonişti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului nostru, între care cei mai remarcabili au fost Eugène Ysaye, Fritz Kreisler, Bronislaw Huberman, Jacques Thibaud, George Enescu, Lucien Capet. Aceştia au fost mari violonişti şi muzicieni creatori, reprezentînd un tip nou de virtuoz, îmbinînd în mod fericit talentul înnăscut cu intelectul, şi cultura. A urmat apoi o nouă generţie de mari violonişti, proveniţi din Rusia şi şcoala lui Auer, care a început cu Mişa Elman, continuînd cu Zimbalist, unicul Heifetz şi s-a încheiat cu Nathan Milstein. La aceştia s-a adăugat grupul mai tînăr al marilor violonişti americani — Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci şi Isaac Stern, iar sistemul sovietic a dat pe marele şi unicul David Oistrach.

A. GENERAŢIA MARILOR VIOLONIŞTI DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI NOSTRU

Istoria viorii a înscris pentru totdeauna în cartea ei de aur figuri celebre care au ridicat nivelul stăpînirii viorii pînă la transformarea ei nu numai într-un instrument miraculos care uimeşte pe ascultător, dar care se adresează în acelaşi timp şi sufletului uman prin sunet şi cantabilitate. Ei reprezintă noul tip de virtuoz-muzician care îmbină în modul cel mai fericit tehnica cu muzicalitatea, cu poezia, cultura şi umanismul, pentru care au fost atît de iubiţi şi admiraţi.

Eugène Ysaye (1858—1931)

Eugene Ysaye s-a născut la Liège, la 16 iulie 1858. Familia sa provenea din nişte umili producători de cuie cunoscuţi din secolul al 16, dar tatăl, Nicolas Ysaye (1826—1905) a ignorat tradiţia şi a devenit croitor, dar şi un bun violonist amator, ajungînd director muzical la catedrala din Liège, precum şi dirijor de orchestră. El a fost cel care i-a dat lui Eugène primele lecţii la vîrsta de patru ani şi l-a îndrumat timp de trei ani. Deşi tatăl lui era foarte sever şi exigent, Ysaye a vorbit totdeauna cu gratitudine despre el, apreciind că l-a învăţat poziţia naturală a mîinilor şi a dezvoltat în el gustul pentru tonul cantabil şi expresiv. „Mîna mea a fost grea, dar fără atitudinea sa strictă, nu aş fi devenit niciodată ceea ce sînt azi“ 1). La 7 ani, în 1865, el a intrat la Consevatorul din Liège la profesorul Désiré Heynberg. Deşi a primit premiul II în al doilea an de conservator, progresele sale erau mai puţin spectaculare decît se aştepta. S-ar fi putut datora şi lipsei de înţelegere a maestrului său, dar mai ales doarece Eugène a trebuit să muncească mult mai intens decît poate face un copil. Tatăl său avea o familie grea, cu cinci copii, între care doi băieţi — Joseph, de asemenea violonist şi Eugène —, care erau obligaţi să-şi combine studiile cu munca, cîntînd în orchestra tatălui, precum şi la catedrală. Toate acestea au dus la părăsirea conservatorului în 1869. Dar tînărul muzician nu a încetat studiul, lucrînd asiduu repertoriul lui Locatelli, Paganini şi *Concerte* de Bach, Beethoven, Viotti, Spohr, Wieniawski şi Vieuxtemps, arătînd în acelaşi timp interes deosebit pentru istorie şi ştiinţele naturii. Eugène Ysaye şi-a însoţit tatăl în concertele date în diferite oraşe din Belgia, Franţa, Germania şi Elveţia. Cu atîta timp petrecut călătorind şi cîntînd la pupitrul orchestrei, este de mirare cum Eugène a reuşit să-şi perfecţioneze harul volonistic. Afirmaţia adesea repetată că „Eugène Ysaye a fost născut să cînte la vioară" părea să nu fie deloc exagerată.

A venit momentul cînd tatăl şi fratele mai mare au realizat că Eugène a devenit un violonist desăvîrşit. În 1873, s-a întîlnit din întîmplare cu faimosul violonist belgian Henri Vieuxtemps, care l-a ascultat pe Ysaye cîntînd *Concertul no. 5* şi *Fantezia Appassionata* (de Vieuxtemps), apreciindu-l pe Ysaye ca un talent extraordinar.Imedat acesta a aranjat să fie readmis în Conservator, în clasa lui Rodolphe Massart. Progresele lui Ysaye au fost remarcabile, cîştigînd premiul I şi Medalia de Aur. Profesorul Théodore Radoux, admirînd naturaleţea execuţiei sale la vioară, a spus despre Ysaye : „El cîntă la vioară ca păsările" !. Aceasta se datora sunetului său specific pe coarda *Mi,* numită şi *La Chanterelle.*

La recomandarea lui Vieuxtemps, Ysaye a studiat la Bruxelles doi ani cu Wieniawski, care îl înlocuise pe Vieuxtemps, paralizat în urma unui atac de cord. După aceşti doi ani, Ysaye a fost invitat de Vieuxtemps să vină la Paris, unde a studiat cu el următorii patru ani. Atît Wieniawski cît şi Vieuxtemps erau muzicieni superbi, al căror stil, cu toate particularităţile individuale, avea ceva comun : măestria artistică desăvîrşită, virtuozitate strălucitoare şi tonul expresiv cantabil. Tînărul Ysaye a moştenit toate aceste calităţi şi a devenit un excelent interpret al muzicii maeştrilor săi.

Drumul lui Ysaye spre scena de concert n-a fost uşor. În timp ce studia la Conservator — şi chiar după absolvire, cînta vara în diferite orchestre (Spa, Ostende). Benjamin Bilse l-a descoperit şi l-a angajat la renumita sa orchestră din Berlin, care cînta într-o berărie numită Konzerthaus. Aici avea să cunoască mulţi muzicieni renumiţi, făcîndu-şi apariţia în concert public în octombrie 1881. Ei a făcut şi o vizită de curtuazie lui Joachim, oracolul muzical al Berlinului. Ysaye a primit vioara Stradivarius a lui Joachim şi a cîntat *Fantezia Appassionata* de Vieuxtemps şi *Concertul în Re minor* de Wieniawski. Joachim a fost pur şi simplu uluit de acest nou tînăr de geniu. Liszt, Joachim, Saint Saëns, Clara Schumann, Anton Rubinstein, veneau regulat să-l asculte pe tînărul violonist belgian. Autodidact complet, rupt de sistemul scolastic, Eugène Ysaye simţea nevoia de a-şi perfecţiona cultura. Pentru aceasta a fost ajutat de cîţiva scriitori francezi rezidenţi în Berlin, în mod deosebit, Théodore Lindenlaub, redactor politic şi artistic al ziarului „Le Temps". Jules Laforgue, lector al împărătesei Augusta, Théo Delcassé, viitor ministru francez, Théodore de Wyzewa, eminent istoriograf al lui Mozart.

Cariera lui Ysaye era lansată, dar mergea încet. Apariţia sa pe scena de concert a găsit totuşi condiţii propice : Vieuxtemps îşi încheiase activitatea concertistică, Wieniawski era încă activ, dar se afla la sfîrşitul unei cariere strălucite, Joachim, deşi avea numai 50 de ani, prefera cvartetul în locul concertelor solo. Singurul concurent rămînea Sarasate, a cărui suavitate şi graţie erau destul de diferite faţă de forţa emoţională a tînărului Ysaye.

Pe drumul carierei sale, un fapt important a fost întîlnirea cu faimosul pianist rus Anton Rubinstein, care devenind un mare admirator al lui Ysaye, l-a luat cu el în cîteva turnee în Scandinavia şi Rusia în 1882. Pentru el, Ysaye era singurul violonist în viaţă care i-l reamintea pe Wieniawski.

În 1883, Ysaye se stabileşte la Paris, unde devine activ integrat în noua muzică franceză de cameră, intrînd în cercul unor prieteni mari muzicieni, ca Franck, Debussy, Saint-Saëns, d'Indy, Fauré, Chausson şi Lekeu. Toţi au văzut în Ysaye interpretul ideal de muzică franceză şi l-au onorat cu dedicaţii de lucrări importante ca: Sonata pentru vioară de Franck (1886), Cvartetul de coarde de Debussy, (1893) şi Poemul de Chausson (1896). Barbey d'Aurevilly, Romain Rolland, Camille Mauclaire, Albert Samain, Pierre Louys şi alţi scriitori devin prietenii şi protectorii săi. Îi frecventează pe pictorii Renoir, Carrière, Manet precum şi pe marii comediani ca Sarah Bernhardt, Mounet, Lucien Guitry, Coquelin, Réjane. César Franck i-a dedicat celebra sa sonată cu prilejul căsătoriei sale în 1886 cu Louise Bourdau, fiica unui ofiţer superior belgian. Ysaye a prezentat această sonată lumii muzicale cu parteneri remarcabili ca d-na Bordes Pène, Raoul Pugno, Busoni iar mai tîrziu cu Artur Rubinstein şi Yves Nat.

Debutul parizian al lui Ysaye ca solist a avut loc în 1883, cînd a cîntat *Simfonia Spaniolă* de Lalo şi *Introducere şi Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns cu orchestra Colonne, sub bagheta lui Edouard Colonne însuşi. Un critic a scris: „A fost un triumf al execuţiei, stilului şi prezentării“.[2]

În 1886 a fost numit profesor de vioară la Conservatorul din Bruxelles (poziţie ocupată altădată de maestrul său Vieuxtemps), unde a rămas pînă în 1898. A iniţiat aici concerte de muzică contemporană (mai ales franceză şi belgiană), în care a apărut ca solist, dirijor şi interpret de cvartet. În acelaşi timp, cu ajutorul unui avocat meloman, Octave Maus, organizează *Concertele celor XX* şi *Estetica Liberă*. A prezentat în primă audiţie numeroase lucrări noi dedicate lui ca *Istar* şi *Cvartetul* de Vincent d'Indy (cel care înfiinţase Schola Cantorum în 1894), *Nocturne* şi *Cvartetul de Debussy, Sonata* de Lekeu. În 1895, Ysaye, a fondat o societate simfonică *„Concertele Ysaye“*, unde erau produse lucrări ale compozitorilor belgieni şi au condus dirijori celebri, ca Nikisch şi Reger, şi au cîntat mari violonişti şi pianişti.

Treptat, faima lui Ysaye s-a răspîndit în întreaga Europă. În 1889, şi-a făcut memorabilul debut la Londra, cîntînd *Concertul* de Beethoven la Societatea Filarmonică Regală (Royal Philharmonic Society), iar în 1891 această societate i-a acordat Medalia de Aur, distincţie dată numai o singură dată înainte, lui Joachim. A devenit un frecvent vizitator al Marii Britanii — unde era foarte admirat ca solist precum şi în serile de sonate cu Raoul Pugno. Cu toate acestea, aici nu i-a fost la fel de uşor să cîştige publicul, ca la Paris. Astfel, scriitorul englez, George Bernard Shaw, care făcea la Londra cele mai serioase şi severe critici muzicale, admiţînd că, în ce priveşte măestria tehnică, numai Sarasate îi este un rival serios, detesta „uşurinţa cu care sacrifica cele mai înalte calităţi artistice pentru un presto imposibil, care să ia ochii“. Shaw a criticat şi cadenţa sa la *Concertul* de Beethoven, considerată de el „o excrescenţă nealtoită pe formele frumoase ale lui Beethoven“.[3]

Rusia a fost ţara care l-a primit excelent, copleşindu-l cu elogii şi aclamaţii. Între 1882 şi 1912, Ysaye, a făcut 12 vizite şi a legat prietenii strînse cu muzicieni ruşi. Aici a cîntat lucrări de Ceaikovski, Glazunov, Taneev, Cui, a făcut muzică de cameră cu Anton Rubinstein, Rachmaninov şi Siloti şi a devenit intim cu colegii săi Auer şi Besekirsky. Criticii ruşi au fost cuceriţi „in corpore". Unul dintre ei scria în 1903: „Este un fel de titan care, cu tonul mare şi puternic, cucereşte ascultătorul de la prima notă".[4].

Pianistul francez Pugno era partenerul favorit de sonate al lui Ysaye. Violonistul american Abert Spalding îi vedea pe amîndoi ca „un dialog între titani", care electrizau sala. Amîndoi erau oameni masivi, cu o proverbială poftă de mîncare, vin, femei şi muzică. Ysaye era mereu pe drum şi numai în lunile de vară era acasă cu familia, soţia şi cei cinci copii. În ciuda experienţei sale de interpret, Ysaye era nervos, în special înaintea unor concerte importante. Foarte curînd a devenit victimă a „tracului", din teama de a nu fi capabil să-şi controleze mîinile. Uneori erau afectate degetele mîinii stîngi aproape anchilozau, iar adeseori îi tremura arcuşul. Poate era vorba de o slăbiciune psihică, activată de tensiunea nervoasă. De fapt, un arcuş instabil (adesea tremurător) este un necaz al multor violonişti dotaţi. Dar, în cazul lui Ysaye, era vorba de un defect tehnic. El obişnuia să ţină arcuşul cu apucare strînsă între degetul mare şi primele trei degete, în timp ce degetul mic era totdeauna ridicat de pe baghetă, în loc să echilibreze arcuşul. Această greşeală, crede Flesch, l-a condus pe Ysaye la pierderea stabilităţii. Teama de tremur, pe care trebuia s-o mascheze, a afectat adesea interpretarea sa. Ysaye privea cu invidie la violoniştii binecuvîntaţi cu mîini sigure şi stabile. Într-o scrisoare din 1909, el se plîngea că „degetele sînt neputincioase şi arcuşul este instabil... Trec printr-una din acele crize pesimiste, exasperantă şi teribil de tristă. Mă lupt cu criza, îmi fac eu însumi morală, dar criza tot mă stăpîneşte".[5] Şi totuşi, această criză a trecut, s-a dizolvat în însăşi intensa sa muncă şi activitate concertistică.

Unul dintre elevii şi discipolii lui Ysaye, violonistul nonagenar Robert Soëtens, povestea odată şi apoi am văzut scris în Memoriile sale *„Autour du monde en 80 années"* modul şi răspunderea cu care Ysaye îşi pregătea apariţiile în turneele sale indiferent de localitatea în care cînta. În timpul unui turneu prin Franţa Ysaye urma să cînte în Clermont-Ferrand. Robert Soëtens atunci în vîrstă de 9 ani, şi tatăl său s-au deplasat imediat acolo să-l vadă şi să-l asculte pe Ysaye. Mergînd la hotel înainte de ora 4 după amiază li s-a spus că maestrul nu poate fi deranjat. Ei au mers la uşa apartamentului său spre a aştepta pînă ce maestrul se va scula. Spre surpriza lor, la ora 4 maestrul a început să lucreze. Întregul program al serii era trecut şi retrecut pe strunele viorii sale, cu conştiinţa marelui artist care consacra cele cîteva ore de care dispunea realizării perfecţiunii în execuţia operelor pe care le cînta în timpul turneului în fiecare zi într-un oraş sau altul. Înlănţuind munca sa de pregătire cu execuţia în public, „el nu înceta să cînte, să se încălzească, într-un crescendo impetuos de la ora 4 la ora 11 seara".

Perioada sa cea mai prosperă se situează între 1899 şi 1916, cînd, după dispariţia lui Joachim şi Sarasate, Ysaye era indiscutabil violonistul cel mai solicitat. Toate oraşele din Europa şi America îl aclamau.

La Viena, după un concert al său, studenţii au desprins caii de la caleaşcă şi au tras ei vehiculul pînă la hotel, unde era aşteptat de alte mulţimi de admiratori. În 1898, în cel de al doilea turneu în SUA, a dat peste 100 de concerte. Pentru a face faţă acestor solicitări, Ysaye a trebuit să demisioneze de la Conservator în 1898.

Totuşi, insatisfacţia pe care o trăia deseori în activitatea de violonist-solist l-a determinat pe Ysaye să se gîndească la o schimbare în carieră, de la violonist la dirijor. Deja dirijase la Bruxelles şi Londra, iar în 1898 fusese invitat să succeadă lui Anton Seidl la Filarmonica din New York. Şi tocmai în America s-a făcut această tranziţie: din 1918 pînă în 1922 Ysaye a fost dirijor la Orchestra din Cincinnati. Popularitatea sa în Statele Unite fusese stabilită încă de la debutul său în 1894, cînd a fost consacrat ca cel mai celebru violonist al epocii. Cînd Belgia a fost ocupată de armatele germane în 1914, Ysaye şi familia sa au plecat în Anglia şi de acolo în America, la Cincinnati. Acolo a adus în faţa publicului american opere mai puţin cunoscute: Franck, Chausson, Ravel, Debussy, sau amicii ruşi ca: Rimsky-Korsakov, Siloti, Glazunov, Scriabin, Ceaikovski.

Reîntors la Bruxelles în 1922, el reînvie *Concertele* Ysaye, dar se simţea oarecum străin de noile dezvoltări ale muzicii de după război. Şi-a reluat cariera de violonist, şi, în ciuda forţelor sale în declin, a fost peste tot primit cu afecţiune. Boris Schwartz, violonist şi autor, îşi aminteşte despre un concert al lui Ysaye în octombrie 1926, la Copenhaga. Afişele mari anunţau reîntoarcerea legendarului Ysaye. În seara concertului, audienţa îl aştepta cu respiraţia oprită. La un moment dat, „el păşeşte încet, majestuos, în scenă — o figură titanică cu postura unui cuceritor“. Înainte de a începe primul punct — *Sonata* de Cesar Franck —, a spus în franceză: „această lucrare mi-a fost oferită de compozitor drept cadou de nuntă acum aproape 40 de ani şi de cîte ori o cînt, o cînt cu dragoste“. Interpretarea lui Ysaye în acel timp arăta semnele măreţiei din trecut, echilibrul, elanul, marea linie, toate erau acolo dar siguranţa tehnică era şubredă. El cucerea în seara aceea prin forţa personalităţii sale“.[6].

În vara lui 1926, Ysaye, a anunţat un curs de măiestrie la Paris, la Şcoala Normală de Muzică. Erau acolo prezenţi o galaxie de mari nume ca Thibaud, Enescu şi tînărul Milstein, toţi îngrămădiţi într-un mic auditoriu. Cîţiva tineri violonişti aveau permisiunea de a cînta pentru maestru, care făcea comentarii publice. Observaţiile lui Ysaye nu priveau detalii tehnice, ci erau comentarii de ordin interpretativ, privind stilul, fizionomia artistică. Violonistul Dany Brunschwig îşi amnteşte de acele observaţii ale lui Ysaye:

„Îl văd încă stînd cu vioara în mînă, scrutînd atent interpretarea studentului. Şi apoi sfaturi... „Cîntă mare!... Lărgeşte arcuşul, nu nuanţe mici, neînsemnate, dă-i viaţă şi elan... dă sunet... Măreşte sunetul, fă instrumentul să cînte (chanter), nu să execute (jouer) note. Virtuozitatea, fără muzică, este nimic. Fiecare notă, fiecare sunet trebuie să trăiască, să cînte (chanter), să exprime durere ori bucurie. Să deveniţi artişti chiar şi în „fugi“ care sînt de fapt o serie de note ce se cîntă (chanter) repede. Muzica înainte de toate. Totdeauna respiraţi cu plămînii plini. Nu închideţi vioara în voi, eliberaţi-vă odată cu ea şi vorbiţi prin ea!“.[7].

Un incident amuzant s-a petrecut la acel curs. Un tînăr cu pretenţii de virtuoz i-a cîntat maestrului *Double* din *Partita în Si minor* de

Bach, prea repede. Ysaye l-a întrebat dacă mai vrea să cînte şi altceva, iar studentul a răspuns că ar vrea să cînte *Moto perpetuo* de Paganini. Dar Ysaye a ripostat cu calm: „De ce tot un alt Moto perpetuo ?"

La sfîrşitul cursului, George Enescu a venit, modest, să-i cînte lui Ysaye *Solo Sonata No. 3 în Re minor,* dedicată lui de către Ysaye, care s-a arătat extrem de satisfăcut şi fericit, felicitîndu-l cu căldură; a fost o experienţă mişcătoare...

Un an mai tîrziu (1927), la Barcelona, Ysaye şi-a consumat ultima apariţie ca violonist, cîntînd *Concertul* de Beethoven şi *Triplul concert,* asistat de Pablo Casals. Curînd după aceea, sănătatea lui Ysaye a declinat mult. Zilele bune trecuseră. În 1924 o pierduse deja pe scumpa lui soţie, Louise, cu care împărţise bucuriile şi necazurile vieţii. Ysaye suferea de diabet (fusese un mare gurmand). În plus, în 1928, a suferit o operaţie extrem de dureroasă. Un furuncul la gambă a degenerat în cangrenă, astfel că amputarea piciorului drept în 1929 a fost inevitabilă. Fără să-l poată opri cineva, el a mai dirijat cîteva concerte în noiembrie 1930, la Bruxelles, ultimul în 13 noiembrie, cu Casals ca solist. Suprema sa dorinţă, de a conduce premiera Operei sale ultime *La Wallonie,* a rămas neîmplinită; a suferit un colaps la prima repetiţie.

La 31 martie 1931, Opera a pus în scenă „Wallonia", ultima sa creaţie, un elogiu pentru pămîntul său natal. Ysaye a fost transportat pe targă pînă la loja regală, avînd astfel, cel puţin, fericirea de a-şi vedea Opera pusă în scenă. A fost ultima apariţie a lui Ysaye în faţa publicului. La 12 mai 1931, maestrul a încetat din viaţă la Bruxelles. În ultimele clipe, tînărul violonist Philippe Newman a venit să-i cînte Sonata a 4-a dedicată de Ysaye lui Kreisler. Abia conştient, Ysaye credea că este Kreisler însuşi. La sfîrşit, Ysaye a spus cîteva cuvinte, pe deplin conştient: „Splendid... dar finalul a fost puţin cam repede!" 8) Au fost ultimele lui cuvinte. Adio, la chanterelle! Sufletul lui pătrunsese în mister.

Carl Flesch l-a descris pe Ysaye ca pe „cel mai remarcabil şi mai original violonist", cu ton mare şi nobil, cu un vibrato ce îi exprima spontan simţirea, cu portamente noi şi fermecătoare, cu perfecţiune tehnică şi un stil „romantic impulsiv" în interpretare. 9).

Ysaye n-a avut, la început, forţă sonoră mare. Aceasta a venit mai tîrziu. Sam Franko, un violonist american care trăia în acel timp la Paris, povesteşte că în 1877, Ysaye, atunci în vîrstă de 19 ani, a cîntat *Concertul* de Mendelssohn pentru dirijorul Pasdeloup, cunoscut pentru severitatea sa. La sfîrşit, acesta s-a întors către Vieuxtemps, care îl însoţise pe Ysaye, spunîndu-i: „Nu, nu pot să-i permit să cînte, nu are ton". 10).

Factura „titanică" a tonului a pătruns, treptat, în maniera lui Ysaye. Acest lucru corespunde „schimbării sale la faţă": înalt şi subţire în tinereţe (avea 1,87 m înălţime), a devenit masiv şi greoi cu avansarea în vîrstă. Se poate să fi contribuit la aceasta şi schimbarea viorii: pînă la mijlocul anilor 1890, cînta pe un Guadanini (bun, dar nu formidabil) pînă ce a pus mîna pe un Guarnerius del Gesù 1740, care a devenit vioara lui favorită. (Ysaye a posedat şi o vioară Stradivarius, *Hercules,* care i-a fost furată din cabina artiştilor la Petersburg, în 1908, descoperită în 1947 în Berlinul ocupat, dar despre care Yehudi nu este sigur că este „Hercules".) Schimbarea calităţii tonului nu este totuşi un fenomen cu totul neobişnuit. David Oistrah, de exemplu, a început să producă un ton mai mare, un ton „gras", în anii

1940. Schimbarea repertoriului a determinat folosirea unor trăsături de arcuş puternice. Astfel, el a inclus în repertoriu concerte de forţă, ca cele ale lui Brahms şi Elgar, care cer un ton mare pentru a domina o orchestră.

Ysaye folosea un *vibrato* expresiv, aşa zisul „vibrato francez", folosit de Wieniawski şi Vieuxtemps, preluat şi de Kreisler. Este un *vibrato* mai larg, folosit fără economie. Dimpotrivă, Joachim, (şi, în general, şcoala germană) susţine un *vibrato* incidental şi numai pe notele expresive, deci o folosire cu zgîrcenie a *vibratoului*. *Vibratoul* francez este mai expresiv, face ca vioara să devină mai cantabilă, aproape de vocea umană, iar publicului îi plac aceste sunete vibrate. Foarte repede, un violonist cu vechiul stil de *vibrato* nu are nici o şansă să facă carieră de succes. Dar Ysaÿe prevenea folosirea abuzivă a *vibratoului,* ca un behăit de oaie, spunînd: „Există o mie de sunete pentru nota *La*, dar numai unul este perfect adevărat. Deschideţi urechile şi căutaţi-l. Şi apoi, nu-l alteraţi printr-un *vibrato* dezgustător care la violonist este ceea ce este tremolo la cîntăreţ".[11] Un semnal împotriva *vibratoului* isteric al unor violonişti moderni.

Un alt mijloc de expresie a fost la Ysaÿe *portamentul* (sau *glissando*). Această tehnică folosită abuziv în prima parte a secolului al XIX-lea a fost condamnată de critici. Ernst a fost criticat pentru folosirea abuzivă a acestor „alunecări expresive". Ysaÿe a perfectat tehnica *portamentului,* prin care un deget urcă abil şi repede către un ton începînd de desubtul lui prin coardă şi nu prin săritură dintr-o poziţie către alta. Astfel, un *portament* ideal este similar cu procedeul expresiv folosit de un bun cîntăreţ în atingerea unei note mai înalte. Thibaud a folosit acest tip de portament, care a devenit tipic la Heifetz. Acesta este *portamentul francez,* deosebit de *portamentul german* demodat. Violonişti distinşi folosesc — totuşi — ambele tipuri de *portament:* cel „german" pentru muzica clasică, cel „francez" pentru muzica romantică şi post romantică. *Vibratoul* este, de asemenea, folosit astăzi, în mod selectiv, cu mai mare rezervă pentru baroc şi clasicism.

Una din caracteristicile interpretării lui Ysaye a fost faimosul său *rubato,* un adevărat *credo* al lui Ysaye. Cînd Ysaye îşi lua anumite libertăţi ritmice, îl silea pe acompaniator să ţină tempo-ul fără să urmărească fiecare din deviaţiile sale uşoare din ritm. Îl asigura astfel, pe pianistul său Jacques Dalcroze: „Să nu-ţi fie frică, noi ne vom găsi totdeauna unul pe altul, pentru că, oricînd accelerez anumite note, eu voi restabili imediat echilibrul, încetinind notele următoare sau lărgind una din ele".[12] Pentru aceasta, Ysaye a fost criticat de purişti. În realitate, el nu se putea subordona compozitorului, dar cînta cu atîta convingere, încît şi aceste extravaganţe îi erau iertate.

Ysaye era un virtuoz în adevăratul sens al cuvîntului, aducînd o individualitate magică cu fiecare concert. Arta sa se afla în ceea ce numim marea linie, respiraţia largă, în redarea unei fraze lungi. Măreţia lui Ysaye ca muzician-interpret se afla de asemenea în vastul său repertoriu. Memoria sa era fenomenală. Se spune că atunci cînd a trebuit să cînte pentru prima oară *Poemul* de Chausson, dedicat lui, el s-a uitat pur şi simplu prin partitură odată cu pianistul şi a studiat-o pe tren. Cu o singură repetiţie orchestrală, a fost capabil de memorizare pentru o perfectă interpretare pe scena de concert. La început, Ysaye era dominat de muzica de virtuozitate a lui Vieuxtemps şi Wieniawski, în care excela. Apoi, şi-a însuşit noul repertoriu (în special francez) din anii 1880—1890 prin contactul personal cu grupul de compozitori francezi.

Concertele lui Max Bruch şi-au găsit în Ysaye interpretul ideal. În final, s-a apropiat de clasici. El a redescoperit două Concerte de Mozart: *nr. 3, în Sol major* (pentru care a scris o cadenţă care se cîntă şi azi) şi *nr. 6, în Mi bemol major.* Bach-ul său era memorabil, în special *Concertul în Mi major* şi *Chaconna.* A cîntat *Concertul de Beethoven* la 30 de ani, iar pe cel de Brahms, cînd avea 40 de ani. Mai tîrziu, la peste 50 de ani, la apogeul carierei, el a studiat şi memorizat *Concertul pentru vioară* de Elgar, căruia i-a dat memorabila interpretare de la Berlin în 1912, sub bagheta lui Arthur Nikisch, după ce îl interpretase cu mare succes la Bremen. Acum, la Berlin, chiar înainte de repetiţie, impresarul Wolff a venit să-i spună că sala e plină de celebrităţi precum Kreisler, Flesch, Marteau, printre alţii. Ysaye s-a înfuriat împotriva lui Wolff cu o expresie ca: „Ce animal!“ Ysaye privea această invazie „de ochi şi urechi de excepţie“, ca o teribilă lovitură pentru el. „Sîngele meu — spunea el — îşi oprise curgerea. Mi-am spus: Sigur am pierdut şi mă resemnam ca o victimă dusă la execuţie“. Dar deodată şi-a controlat temperamentul, şi-a stăpînit nervozitatea, dînd o splendidă interpretare concertului de Elgar. „Niciodată, a spus el, nu am cîntat mai bine. A fost o victorie pentru *Concert* şi o mare bucurie pentru interpret. Am fost în deplin control al mijloacelor mele tehnice şi intelectuale. Am fost fericit“ 13) Kreisler însuşi, care îi făcuse premiera mondială la Londra în 1910, avea numai cuvinte de admiraţie: „Nimeni nu poate spune că a auzit *Concertul* de Elgar, dacă nu a fost prezent cînd Ysaye l-a introdus la Berlin. A fost una dintre cele mai nobile interpretări la vioară din ultimii ani“ 14).

După concert, Flesch i-a invitat pe Ysaye, Kreisler şi Elman la el acasă. După masă, Kreisler şi Elman au cîntat *Dublul concert* de Bach, Flesch a interpretat *Sonate* de Nardini. Lui Elman, Ysaye i-a cerut să cînte Concertul de Ceaikovski. La sfîrşit toţi au insistat ca Ysaye să ia vioara în mînă. „Ei m-au forţat să cînt — îşi aminteşte Ysaye —, *Concertul nr. 4* de Vieuxtemps pe care Kreisler l-a acompaniat din memorie la pian, incluzînd şi Scherzo, fără să lipsească nici o armonie. Am fost foarte mişcat de atitudinea acestor dragi copii şi, dacă îi iubesc pentru talentul lor, îi iubesc tot aşa de mult şi pentru atitudinea lor faţă de mine, numindu-mă „maestrul nostru al tuturor“ (notre maître à tous), fără să se subînţeleagă că eu aş fi mai bătrîn“. 15) În acel timp, „dragii lui copii“, Flesch şi Kreisler erau de 30 de ani, Elman avea 20 de ani, în timp ce Ysaye avea 53 ani. Atmosfera era de tipică admiraţie a tinerei generaţii faţă de Ysaye, care avea o forţă hipnotizatoare. Flesch a refuzat într-o vară o invitaţie la Ysaye, de teama influenţei lui molipsitoare. Alţii, ca Enescu şi Thibaud nu s-au ferit, ci au învăţat mult de la Ysaye, fără să sacrifice propria lor personalitate.

Pe lîngă aceste elogii, Ysaye a avut şi cîţiva detractori. Unul dintre ei a fost George Bernard Shaw, scriitor şi cunoscut critic muzical. Cronicile sale erau analitice, profunde şi tăioase, indiferent de interpret. „Este uşor, scria el, să deosebeşti ce-i plăcut şi ce nu, potrivit şi nepotrivit într-un spectacol, dar cînd trebuie să te ocupi de marii artişti, numai o observaţie analitică ascuţită şi o comparare a acestora cu alţii îngăduie criticului să distingă ceea ce fiecare e în stare să facă şi ceea ce numai puţini pot face, formulînd astfel aprecieri corespunzătoare“. El mergea şi mai departe cu motivarea asprimii criticilor sale, spunînd: „Artistul care se plînge că-l defăimez dintr-o animozitate personală are întru totul dreptate, socot. Cînd oamenii fac mai puţin decît le stă în putinţă, iar acest puţin îl fac prost şi mulţumiţi de sine, mi-e silă de ei, nu pot să-i sufăr, îi urăsc, îmi vine să le smulg mădularele şi să le arunc bucăţică cu bucăţică pe scenă sau pe podium“.[16)]

După cum arătam mai înainte, Shaw nu a fost impresionat de faima lui Ysaye. La început, a fost dezamăgit de interpretarea *Concertului* de Beethoven de către Ysaye, la Londra. Treptat, însă, rezerva lui Shaw a început să se topească, astfel că, mai tîrziu Shaw a admis că „Ysaye, violonistul belgian, a cîntat *Concertul* de Mendelssohn mai bine decît oricare alt violonist în viaţă după cît cunoaşte Londra“.[17)].

Ysaye avea o viziune originală despre interpret, despre virtuoz. El considera virtuozitatea ca esenţială pentru muzică, la fel cum muzica este esenţială pentru virtuozitate. Este un fel de mariaj între tehnică şi muzică, în spiritul vechilor maeştri italieni, aceasta constituind o caracteristică a profilului lui Ysaye ca maestru al viorii. El purta în fiinţa sa abilitatea de a comunica emoţiile şi gîndurile sale muzicale către ascultători, nu dispreţuia efectele violonistice, dar le punea în serviciul muzicii. Ysaye considera că există o fuziune între virtuoz şi interpret, ca formă a conexinii dintre opera muzicală şi modalităţile tehnico-expresive de exteriorizare şi chemarea ei la viaţă. „Fără interpret, spunea el, o partitură este ca o voce în pustiu. Interpretul fără opera muzicală şi opera muzicală fără interpret sînt două puteri fără respiraţie, două suflete condamnate să moară, cînd sînt separate. Interpretul este sîngele care circulă, este salvatorul muzicii“.[18)]

Stilul său de interpretare era cu totul personal. În orice cînta, Ysaye avea un stil elocvent, expresiv, dar voluntar şi subiectiv. „Niciodată nu executa (jouer = a cînta dintr-un instrument) pasaje, ci le „cînta“ (chanter = a cînta cu vocea)“.[19)] Tehnica sa era totdeauna expresivă. Ysaye aparţinea unei generaţii care considera fidelitatea textuală ca fiind secundară faţă de grandoarea interpretativă. A-ţi lua libertăţi înseamnă să aduci muzica la viaţă, şi la o viaţă mai frumoasă, mai intensă. Ysaye, era, poate, ultimul descendent al tradiţiei Liszt-Rubinstein cu viziunea „interpretului-rege“.

Se cuvine o menţiune relativ la viziunea democratică a lui Ysaye în practica artei viorii. El a fost susţinătorul dreptului femeilor de a participa în orchestre, în acel timp cînd orchestrele erau domeniul absolut al bărbaţilor, afirmînd că munca femeilor este absolut egală cu cea a bărbaţilor. Prietenul său, dirijorul Sir Henry Wood, — cel care a organizat în 1894, *Concertele Promenadă* (PROMS) şi care se desfăşoară şi azi în Albert Hall din Londra — a acceptat în orchestra sa primele şase femei în 1913.

În ce priveşte activitatea lui Ysaye privind formarea de tineri violonişti, deşi au existat sute de violonişti care au cerut să studieze cu Ysaye, el nu a predat niciodată în mod regulat, după ce a părăsit Conservatorul din Bruxelles. Totdeauna era pe drum. Totuşi, în lunile de vară, violoniştii obişnuiau să se adune oriunde el îşi petrecea vacanţa, de obicei în Belgia, şi acolo le oferea sfaturi într-o manieră neformală, şi nici nu sîcîia pe nimeni cu sugestii tehnice. Metoda sa era simplă: se cîntau game şi arpegii, iar el cerea accentuarea calmului perfect, schimbări neauzite de poziţie, treceri liniştite peste coarde. Ceea ce Ysaye tindea să-i înveţe pe tinerii violonişti, era echilibrul interpretativ, elocvenţa interpretativă expresivă. El însă nu-şi făcea iluzii despre ceea ce se poate învăţa: „A cînta la vioară este destul de uşor, este chiar banal... Dar a simţi, a palpita, a face să vibreze, nu instrumentul, ci sufletul intrumentului..., această putere nu poate fi dobîndită, ea este un dar de la Dumnezeu".[20] El atribuia acest „dar de la Dumnezeu" unor violonişti care nu erau studenţii săi, dar care au suferit influenţa lui; ca Enescu, Thibaud, Milstein şi, indirect Menuhin.[21]

Ysaye a fost un muzician cu multe daruri. Cînta la violă la fel de bine ca şi la vioară. Cînd era tînăr, folosea viola supradimensionată a lui Vieuxtemps şi producea cu ea un ton enorm de mare. Tot aşa de bine, dirija intensiv şi a fost un compozitor de un remarcabil talent. Ysaye a compus mult mai mult decît a publicat. Şi totuşi, niciodată nu a studiat compoziţia în mod formal. Profilul său creativ este postromantic şi sub influenţa idiomului impresionist francez. Cel mai bine se simţea cînd scria lucrări pentru vioară. Cîteva compoziţii scurte, ca: Vis de copil *(Rêve d'enfant)*, Cîntec de iarnă *(Chant d'hiver)* şi Poemul Elegiac *(Poème élégiaque)*, se bucură şi azi de popularitate printre violonişti. Poemul elegiac l-a inspirat pe Chausson să scrie binecunoscutul său *Poème pentru vioară* care, la rîndul său a devenit o piesă favorită a lui Ysaye. Se spune că Ysaye l-a ajutat pe Chausson să dea formă părţii de vioară a Poemului. O transcripţie de mare virtuozitate şi popularitate este Capriciul în formă de vals *(Caprice en forme de valse)*, după Saint Saëns. Dar contribuţia sa cea mai durabilă la repertoriul violonistic este colecţia celor *6 Sonate pentru vioară solo, op. 27*, publicate în 1924. Referindu-se la aceste sonate celebre, David Oistrah spunea, într-un Testimonial vorbit-figurînd în discul *'Echos du Souvenir:* „După Paganini, Ysaye aduce o reînnoire completă în arta violonistică, îmbogăţind posibilităţile tehnice şi polifonice ale instrumentului. Nu se va sublinia niciodată destul aportul operei lui Ysaye la comoara muzicală universală".[22] Aceste *Sonate* marchează indiscutabil începutul unei perioade decisive, în cursul căreia personalitatea şi estetica sa se afirmă din plin. El se lansează în inovaţii îndrăzneţe, fără să se teamă de a folosi cîteodată, pentru nevoile metricii cromatice, sfertul de ton. Ysaye a dedicat fiecare sonată unui violonist mai tînăr şi preţuit pentru măestria sa: prima lui Szigeti, a doua lui Thibaud, a treia — *Sonata baladă* — lui Enescu, a patra lui Kreisler, a cincea lui Crickboom, fost student şi membru al Cvartetului Ysaye, iar a şasea spaniolului Manuel Quiroga, superb violonist, scos din circuit de un nefericit accident. După ce aceste sonate, originale, prin nivelul tehnic instrumental, prin procedeele scriturii şi structura polifonică modernă, au fost abandonate pentru mult timp, astăzi, ele au fost redescoperite de virtuozi şi integrate, la loc de cinste, în repertoriul contemporan.

Au fost multe încercări de a defini însemnătatea lui Ysaye în istoria viorii. În unele privinţe, el a fost un duplicat franco-belgian al lui Joachim: o conexiune între vechile tradiţii muzicale şi influenţele naţionale contemporane. Venind cu un sfert de secol după Joachim, Ysaye este mai aproape de contemporaneitate, iar influenţa sa pătrunde într-adevăr, în mod, profund, în secolul al XX-lea. În termeni violonistici, Joachim a fost ultimul clasic, iar Ysaye a fost primul modernist. În timp ce şcoala germană de după Joachim se ofilea, şcoala franco-belgiană post-Ysaye a prosperat, pînă ce toate au fost umbrite de explozia violonistică din Est, cu noua şcoală sovietică de vioară.

Amintirea marelui violonist rămîne vie în inima celor ce l-au cunoscut şi auzit şi se prelungeşte în memoria generaţiilor următoare. În 1937, Regina Elisabeta a Belgiei, violonistă amatoare, şi, vreme îndelungată, admiratoare şi prietenă a lui Ysaye, a fundat un concurs internaţional pentru violonişti şi pianişti, purtînd numele lui Ysaye. Primul concurs a avut loc în 1937, relevînd talente de virtuozi care au ocupat locuri marcante în viaţa muzicală internaţională. Cîştigătorul concursului a fost David Oistrach, care a devenit violonist şi muzician de faimă mondială. Premiul al 2-lea a fost primit de Rickardo Odnopossoff din Argentina, atunci activ la Viena. Următoarele patru premii au fost cîştigate de violonişti sovietici — Elisabeth Ghilels, Boris Goldstein, Marina Kozolupova, Mihail Ficktengolts. Celelalte premii au fost obţinute, în ordine, de românca Lola Bobescu, Brengola, Makanovitzky, Virovay, Reyes, şi Champeil, toţi ocupînd situaţii importante, fie ca virtuozi, fie ca profesori. Printre piesele obligatorii figura *Sonata a patra* de Ysaye. Din 1951, Concursul poartă numele Reggnei Elisabeta, dar pentru cunoscători, el este un concurs al Premiului Ysaye. De-a lungul anilor, au fost şi cîţiva violonişti români laureaţi ai Concursului „Regina Elisabeta“, ca Eugen Sârbu şi Mihaela Martin.

Numeroase acţiuni au fost organizate, după moartea lui Ysaye, în amintirea marelui maestru. În 1932, a fost organizat un concert „In memoriam E. Ysaye“, cu concursul Trioului Thibaud-Cortot-Casals, la Bruxelles. În 1936, a fost dezvelit la Liège bustul lui Eugène Ysaye, operă a sculptorului Louis Dafont, iar strada din faţa Conservatorului a luat numele lui Ysaye. În 1947, a fost editată de către fiul său, Atoin Ysaye, biografia „Eugène Ysaye“ — viaţa, opera şi influenţa sa. În 1953, a avut loc remiterea solemnă a inimii lui Ysaye către oraşul Liège, urmată de un concert cu concursul lui Jacques Thibaud (ultima apariţie a violonistului francez în Belgia). În 1958, a avut loc celebrarea mondială a centenarului maestrului prin festivaluri şi concerte la Liège, gala oficială a Concertelor Lamourex la Paris, Concertul Rosand la New York, concerte la Moscova, Los Angeles, Sydney, Tokyo. etc. O placă comemorativă a fost pusă pe Vila Chanterelle, în Godinne-sur Meuse, unde el îşi petrecuse vacanţele 12 ani la rînd.

Toate acestea sînt numai o parte a recunoştinţei posterităţii faţă de viaţa, eroismul şi creaţia unui maestru neîntrecut al arcuşului, a unei personalităţi complexe, pentru care muzica şi vioara au constituit sensul major al vieţii. Aşa cum a vorbit David Oistrach pe discul *'Echos du Souvenir*, editat de Fundaţia „Eugène Ysaye“, în 1961, „Gloria sa nu se va şterge niciodată“.

Fritz Kreisler (1875—1962)

Fritz Kreisler, cel mai iubit şi adorat violonist al timpului său, s-a născut la Viena, la 2 februarie 1875. Tatăl său, Dr. Samuel-Severin Kreisler era medic într-o şcoală veche, avînd o situaţie materială modestă. Fritz era al doilea între cei cinci fraţi. Tatăl său era pasionat de vioară, căreia ar fi vrut să i se consacre, dacă părinţii nu se opuneau şi nu l-ar fi orientat spre medicină. Dar, cu pasiunea sa pentru muzică, el şi-a organizat un cvartet cu care făcea muzică acasă, în timpul liber. Fiind mereu prezent la şedinţele cvartetului, micul Fritz, în vîrstă de trei ani şi jumătate, l-a întrebat odată pe tatăl său de unde ştie cum se cîntă cele trei note de la începutul unui cvartet de Mozart — Re, Si, Sol. Tatăl său l-a învăţat şi copilul a prins repede secretul. De aceea, Kreisler spunea despre el însuşi: „M-am născut cu muzica în sistemul meu. Am cunoscut scriitura muzicală înainte de a cunoaşte abecedarul. A fost un dar al providenţei. Nu l-am dobîndit.“ [1]

Viaţa lui Kreisler a fost, într-adevăr, fantastică în istoria muzicii: un copil minune care la trei ani putea citi muzică, iar la patru ani cînta corect la vioară imnul naţional; la şapte ani a fost admis la Conservatorul din Viena (unde limita de vîrstă era de zece ani) pe care l-a absolvit în trei ani, în loc de şase; la 12 ani a obţinut Premiul I la Conservatorul din Paris şi apoi, la 13 ani, porneşte într-un turneu în SUA, ca violonist profesionist; un adolescent care a terminat liceul în doi ani; a învăţat o jumătate de duzină de limbi străine, în joacă; a studiat el însuşi medicina; s-a calificat într-o profesie de militar; a învăţat cu strălucire toate acompaniamentele pe de rost, pentru literatura standard a viorii; la 19 ani a scris una din cele mai reuşite cadenţe la *Concertul* de Beethoven; un geniu al arcuşului, al cărui program anual de concerte în Europa, America, Australia şi Orientul Îndepărtat era mai încărcat decît al oricărui artist în istorie, obţinînd peste tot onoruri şi aclamaţii şi bucurîndu-se de admiraţia şi dragostea tuturor ascultătorilor; un înţelept om de stat al muzicii, o minunată şi inspirată personalitate; era altruistul şi amabilitatea personificată; un om al lumii care a conversat cu preşedinţi, împăraţi, regi şi oameni de stat în limbile lor respective, cu aceeaşi uşurinţă cu care discuta în greaca şi latina clasică incunabule şi probleme filosofice cu erudiţii; un credincios pasionat în libertatea artei. [1a] Toate acestea la un loc reprezintă explicaţia secretului succesului său fără seamăn, al afecţiunii generale de care s-a bucurat şi al longevităţii fără egal a carierei sale de violonist.

Primele lecţii le-a luat de la tatăl său. Kreisler vorbea cu admiraţie despre pasiunea tatălui său pentru vioara, regretînd şi el că a fost frustrat de la realizarea dorinţei lui de a se consacra muzicii. Kreisler spunea despre tatăl său: „Nu a fost un om cu aptitudini muzicale neobişnuite, dar curajul şi tenacitatea sa au fost, într-adevar, admirabile. Entuziasmul său era fără margini. Printre amintirile cele mai timpurii ale copilariei mele se află figura tatălui meu, cu vioara. Oră de oră, el se apleca asupra instrumentului său, cu faţa radiind de fericire, cîntînd aceleaşi pasaje, mereu cu o infinita răbdare. Se poate ca eu să fi devenit muzician profesionist datorită faptului că el a proiectat inconştient în mine propria sa dorinţa neimplinită“. [2]

În timpul studiilor la Conservatorul din Viena, Kreisler a fost îndrumat de Hellmesberger Jr., reprezentant tipic al şcolii vieneze, de care îşi reaminteşte ca despre un mare pedagog. Ritmul vienez în cîntatul lui Kreisler se poate să fi fost imprimat în acei ani sub îndrumarea lui Hellmesberger.

A urmat, deasemenea, cursuri teoretice cu Anton Bruckner. Totodată, a studiat pianul singur, fiind curînd capabil să acompanieze toate piesele din litertura standard a viorii, din memorie. În 1885, el a absolvit Conservatorul cu Premiul I. Aici a avut ocazia să asculte pe Joachim, Sarasate, Hellmesberger şi alţi mari violonişti.

Cu un simţ deosebit al perspectivei, tatăl lui Fritz l-a orientat pentru studiile următoare la Conservatorul din Paris. Astfel, la vîrsta de zece ani, Kreisler a fost admis la Conservator, la clasa lui Lambert Massart (atunci în vîrstă de 74 ani). Massart îl aprecia mult pe Kreisler. Într-o scrisoare către tatăl său, scria: „Am fost profesorul lui Wieniawski şi al multor altora, dar micul Fritz va fi cel mai mare dintre toţi“.[3)]

După cum îşi aminteşte Kreisler, Massart punea accentul mai mult pe emoţie decît pe tehnică, dar avea o mare pasiune pentru vioară. Cu toate acestea, atît Wieniawski cît şi Kreisler au dobîndit o tehnică formidabilă, dar şi unele obiceiuri neortodoxe în cîntatul lor. Mîna dreaptă a lui Wieniawski era „incredibil de rigidă“, faţă de standardele şcolii lui Joachim. Kreisler avea şi el braţul drept neconvenţional: el dispreţuia sunetul filat, arcuşul alungit (considerat element important în tehnica violonistului). În schimb, el prefera trăsăturile de arcuş scurte, intense, schimbînd frecvent arcuşul şi ţinînd cotul drept destul de sus. De asemenea, la el aderenţa părului arcuşului la coardă era mai mare decît în mod obişnuit.

Dacă Massart e cel care l-a învăţat pe Kreisler *vibratoul francez,* culoarea tonului intens senzitivă, produsă pentru prima oară de Wieniawski, este discutabil. Apoi Kreisler era prea tînăr ca să-l fi putut asculta pe Wieniawski, dar este posibil să-l fi dobîndit prin Ysaÿe, care a studiat cu Wieniawski. Fapt este că la vîrsta de 12 ani, în 1887, Kreisler a terminat Conservatorul din Paris cu Premiul I la vioară, după care nu a mai primit nici o altă instrucţie formală; dezvoltarea sa viitoare a depins numai de geniul său, de puterile sale ascuţite de observaţie, inclusiv de cultura sa vastă, prin însuşirea marilor valori ale literaturii, istoriei şi artei. La îndemîna sa se aflau nu numai Biblia, ci şi operele lui Homer, Goethe. Shakespeare, Dante, pe care Kreisler le numea „comorile mele de literatură“.

După terminarea conservatorului din Paris, el a plecat în primul său turneu în America (1888), cînd avea 13 ani. În 1888, Edmund C. Stanton, manager la Opera Metropolitan din New York, a venit să angajeze pe faimosul Moritz Rosenthal, de 24 ani, încă elev al lui Liszt. Impresionat de talentul lui Kreisler, a aranjat să cînte cu el în America 50 de concerte cu un onorariu de 50 dolari pe apariţie. Înainte de plecare, tatăl său, i-a făcut micului Kreisler un cadou. Era o vioară *Grancino,* pe care Kreisler a folosit-o timp de 8 ani. Călătoria sa pînă în America a durat trei săptămîni. Primele impresii ale lui Kreisler au fost: bărbaţii ţineau picioarele pe birouri, iar fetele erau foarte frumoase! În sălile de concert, Kreisler a observat că audienţa părea să judece pe artist după înfăţişarea sa, în timp ce el era obişnuit, în Europa, să vadă în audienţă melomani, veniţi pentru a asculta muzică. Kreisler le avea pe amîndouă: şi înfăţişare atractivă şi muzicalitate.

Debutul său american s-a realizat la Boston, la 9 noembrie 1888, cu *Concertul* de Mendelsohn şi dificila *Arie Ungară* de Ernst. În acest concert i s-a rupt coarda *Mi*, continuînd partea a doua pe coarda *La;* cînd a ajuns la partea a treia, el a smuls vioara din mîna concertmaestrului cîntînd nesinchisit mai departe. Criticul Elson scria: Faptul că băiatul nu a fost afectat de acest accident şi a cîntat pînă la sfîrşit *Andantele* pe coarda *La* în poziţii mai înalte, dovedeşte că el este deja veteran".[4] Criticii s-au divizat cîţiva l-au găsit foarte dotat, în timp ce alţii nu l-au găsit extraordinar. Intonaţia sa a fost apreciată ca fiind fără cusur, dar tonul său era încă mic. Poate şi micul său Grancino nu avea destulă putere să se ridice deasupra orchestrei. Cîteva referinţe au găsit că tehnica mîinii sale stîngi este superioară celei drepte. Dar criticul Louis Elson n-a avut nici o rezervă: „Este, cred, menit să devină un mare artist, dacă nu va dispreţui studiul mai departe".[5] Au urmat concerte în Cleveland, St. Louis, Kansas City, New Orleans, Chicago. În unele recitaluri (Chicago, 1 martie 1889) a cîntat piese dificile ca *Fantezia-Capriciu* de Vieuxtemps şi *Fantezia Faust* de Wieniawski.

După acest turneu, fără rezultate spectaculare de ordin financiar sau artistic, tatăl lui Kreisler a decis să acorde o atenţie mai mare educaţiei generale a fiului său. Astfel în următorii şase ani, Kreisler a terminat educaţia secundară şi a urmat cursurile şcolii de medicină de pe lîngă Universitatea din Viena, timp de doi ani. În acest timp, copilul minune de odinioară nu s-a atins de vioară, producîndu-se un hiatus muzical complet. Apoi a venit serviciul militar (1895—1896), în timpul căruia numai ocazional lua vioara în mînă pentru a distra pe camarazi.

După serviciul militar, Kreisler s-a reîntors la vioară, înapoi în elementul său, muzica (1896—1898). Kreisler şi Schönberg au început să cînte într-o orchestră tiroleză. Aflînd de un post vacant de asistent al concertmaestrului la Orchestra Operei din Viena, Kreisler s-a înscris la concurs, dar a fost respins prin verdictul concertmaestrului Arnold Rosé pentru că „nu poate citi la prima vedere". S-a produs o adevărată stupoare faţă de această decizie, explicabilă numai prin invidia lui Arnold Rosé, care îşi vedea poziţia ameninţată. Nu era de acceptat că Kreisler, cu stilul său individual superior, nu putea fi un bun instrumentist în orchestră. Este adevărat că Kreisler folosea un *vibrato* intens, poate mai greu de integrat într-un sunet orchestral. O descriere a sunetului lui Kreisler din anii 1890, o avem de la colegul şi prietenul său, Flesch: „Cantilena lui Kreisler era o urgie neîngrădită de sunete seducătoare, fascinante, a cărei forţă conducătoare unică părea a fi o senzualitate intensificată pînă la frenezie".[6] Pentru un public obişnuit cu „puritatea" lui Joachim ori Rosé, acest tip de senzualitate trebuie să fi fost mai mult amuzant şi poate să explice ascensiunea mai înceată a lui Kreisler.

Prima apariţie ca solist în Viena a fost în 23 ianuarie 1898, la vîrsta de 23 ani, cînd a cîntat cu orchestra Vienei, sub bagheta lui Hans Richter, etalînd o strălucită virtuozitate în *Concertul nr. 2* de Bruch.

În acel timp, Kreisler ducea încă o viaţă de boem, frivolă, pierzînd cîteodată la jocurile de noroc. Totuşi i-a întîlnit şi pe Brahms şi Joachim, cu care făcea muzică de cameră. A susţinut cîteva concerte în Rusia şi Polonia, dar cariera sa nu avansa. Un industriaş, Guttmann, l-a invitat pe Kreisler într-o croazieră pe Mediterana. A vizitat Constantinopole, a cunoscut pe sultanul Turciei, Abdul-Hamid, căruia i-a cîntat, primind de la el o pungă cu monede de aur şi 1000 de ţigări. Cînd s-a reîntors acasă, tatăl său s-a supărat pentru ţigări spunîndu-i: „Dacă nu opreşti imediat fumatul, o să mori curînd. În toate ţigările pe care le-ai fumat a fost haşiş". Kreisler a tresărit în faţa acestui semnal: „Niciodată — spune el — n-am mai fumat de atunci. Dar, pînă în ziua de azi, eu am o inimă uşor mărită. Am dobîndit aşa numita „inimă de fumător".[7]

În acel timp, Berlinul era cheia succesului unui tînăr artist. Prietenii lui Kreisler au aranjat aici un mic concert pentru el în martie 1899. Faimosul dirijor Arthur Nikisch, impresionat, l-a invitat pe Kreisler ca solist al Filarmonicii din Berlin. Concertul a avut loc la 1 decembrie 1899, cînd Kreisler a cîntat Concertul de Mendelssohn. În sală se afla şi Ysaye care l-a aplaudat ridicîndu-se în picioare. A fost începutul unei mari prietenii între Kreisler şi Ysaye.

Anul următor, Kreisler s-a întors pentru al doilea turneu în America, acum ca artist matur. La 7 decembrie 1900 şi-a făcut debutul la Carnegie Hall cu Orchestra Filarmonicii din New York, urmat de concerte la Philadelphia, Pittsburgh, Chicago, şi alte oraşe. A fost reangajat pentru stagiunea următoare, dar se prezenta într-o concurenţă dură cu un tînăr boemian, Jan Kubelik, supranumit „al doilea Paganini", în mare vogă la publicul american, căruia i se plăteau onorarii mai mari decît ale lui Ignaz Jan Paderewski şi pe care îl copleşeau fetele bogate şi frumoase cu oferte de căsătorie. Acelaşi lucru s-a întîmplat în Londra, unde Kubelik a primit Medalia de Aur a Societăţii Filarmonice în 1902, în timp ce debutul lui Kreisler în acel an la un concert condus de Hans Richter s-a bucurat de mai mică atenţie. Dar succesul lu Kreisler a crescut atît de repede, încît după doi ani a primit şi el Medalia de Aur a Societăţii Filarmonice. Timp de cîţiva ani, Kreisler a ajuns să fie atît de solicitat în Europa şi America, încît avea de cîntat circa 260 de concerte pe an.

O schimbare esenţială în viaţa şi cariera lui Kreisler s-a produs după căsătoria sa cu o americancă frumoasă şi bogată, Harriet Lies, o femeie voluntară, cu o minte clară şi independentă şi cu o personalitate oarecum dură, exact opusul lui Fritz cel afabil, cel de treabă şi fără pretenţii. În 1902, cînd Kreisler avea 27 de ani, ei s-au căsătorit civil mai întîi în 1902, la New Jork (Hariet fiind americană), apoi, a doua oară, în 1903, la Londra, în faţa ambasadorului Austriei (Kreisler fiind austriac), iar în 1907 a avut loc o a treia ceremonie de căsătorie în regimul bisericii catolice, religia Harrietei. După căsătoria lor în 1902, Kreisler a început o nouă viaţă. Harriet a decretat punerea unui punct stilului boem şi frivol de viaţă al lui Kreisler. Ea i-a condus cariera, a pus ordine în viaţa lui şi l-a forţat să practice (lucru care îi displăcea) şi să se disciplineze pe el însuşi. Deşi a fost criticată pentru dominaţia ei cruntă, ea este aceea care l-a ajutat pe Kreisler să-şi construiască imaginea de figură mondială în muzică, de mare umanist şi filantrop, care a venit întotdeauna în sprijinul tinerilor colegi. Prietenii au trebuit să admită că „Harriet l-a salvat pe Fritz". El a suportat şi chiar s-a bucurat că o avea lîngă el pe Harriet, energică şi sinceră. George Enescu, care l-a întîlnit pe Kreisler pentru prima oară la Londra în 1903, cei doi devenind prieteni pentru tot restul vieţii, spunea despre soţia lui: „Harriet este o femeie dinamică. Ea l-a salvat pe Fritz. Pe ea o auzeai spunînd: „Fritz nu mai bea! Fritz nu mai mînca!" „Şi aşa, l-a ţinut mereu în şah".[8] Harriet a suportat critica cu încredere în sine, spunînd: „Sînt deja o regină. Soţul meu s-a născut rege în propriul lui drept. El este regele violoniştilor!".[9] Este un exemplu superior de devotament real al unei femei, al unei soţii, în viaţa şi cariera unui om de geniu, care, în alte condiţii, s-ar fi pierdut prin meandrele vieţii şi luptei pentru supravieţuire şi consacrare la nivelul potenţialului individual nativ, obiectiv. Harriet însăşi, a cîştigat o înaltă poziţie alături de Kreisler. De această poziţie au beneficiat şi colegii lui Kreisler şi soţiile lor.

În prima parte a carierei sale, Kreisler era interesat să-şi apropie alţi artişti prin intermediul muzicii de cameră. În 1902—1903, el a format un trio cu pianistul Josef Hofmann şi violoncelistul Jean Gérardy, doi tineri în ascensiune. Zece ani mai tîrziu, el a format în Anglia un trio cu Harold Bauer şi Pablo Casals. Kreisler a format de asemenea un duo cu Busoni, apoi cu Serghei Rachmaninov, cu care a înregistrat în 1930 *Sonatele* de Beethoven, Schubert şi Grieg.

Memorabilă a fost premiera *Concertului de vioară* de Elgar, dedicat de compozitor lui Kreisler. Această premieră a avut loc sub conducerea lui Elgar însuşi, la 10 noiembrie 1910. Sala (Queen's Hall) era plină, mulţi admiratori ai lui Kreisler întorcîndu-se acasă, deoarece n-au găsit bilete. O ascultătoare, Dora Powell, îşi aminteşte: „Kreisler a venit pe scenă alb ca varul — chiar pentru un instrumentist cu o mare experienţă trebuie să fi fost un moment de nervozitate — dar a cîntat superb. Elgar era şi foarte încordat; dar totul a mers aşa de bine, încît ovaţiile de la sfîrşit au fost cutremurătoare".[10]

În ajunul primului război mondial, Kreisler era figura dominantă în lumea viorii: „Ysaye era în declin; printre rivalii săi mai tineri erau virtuozul Kubelik, fermecătorul Thibaud, intensul Enescu, fabuloşii ruşi, Zimbalist şi Elman, cu un stil numai al lor".[11] Popularitatea sa a crescut şi datorită numărului mare de discuri (200 de titluri pentru RCA, între 1910 şi 1950), precum şi talentului său de a compune şi aranja piese scurte şi seducătoare, care au înflorit programele multora dintre rivalii săi.

Izbucnirea războiului a oprit temporar cariera lui Kreisler. El a fost chemat în armata austriacă. O fotografie îl prezintă în uniformă militară, cu Harriet lîngă el. A fost şi pe frontul rusesc, în septembrie 1914 şi a scris însemnările *„Patru săptămîni în tranşee, povestea de război a unui violonist"*. La sfîrşitul lui 1914, s-a reîntors în SUA, care era încă o ţară neutră şi şi-a reluat activitatea concertistică. Deşi şchiopăta puţin, datorită unei răni de război, acum cînta mai frumos ca niciodată, cu mai multă maturitate şi profunzime. A început să dea concerte de caritate pentru copiii din Europa. Totuşi, odată cu intrarea Statelor Unite în război în 1917, un sentiment public s-a întors împotriva a tot ce amintea de Puterile centrale, iar Kreisler însuşi a început a fi persecutat, acuzat că ar fi fost loial acelor Puteri, ca militar în armata austriacă. A fost forţat să se retragă din stagiunea americană de concerte în 1917. Chiar şi după sfîrşitul războiului, a continuat o animozitate şovină împotriva lui. Deşi a îndepărtat aceste mici „împunsături", s-a simţit jignit. La 27 octombrie 1919, a reapărut la Carnegie Hall într-un concert de caritate pentru copiii Vienei, fiind primit cu ovaţii — un adevărat triumf. Reîntoarcerea sa la Londra a avut loc cu concertul din 4 mai 1921. A fost un moment de încordare, după atîta agitaţie împotriva lui. Dar Kreisler a venit, a cîntaa, a cucerit. Un critic a scris: „El ne-a oferit o astfel de interpretare la vioară, aşa cum n-am auzit de ani de zile... Receptivitatea audienţei pentru Kreisler a fost de natură să restabilească idealismul şi credinţa în valorile fiinţei umane, pe care le pierdusem în ultimii ani".12) Chiar şi severul Ernest Newman a apreciat: „Kreisler este mai mare ca oricînd. Nu există nici un violonist pe lume care să se apropie de el".13)

Parisul nu mai avea mult pentru a-l uita pe Kreisler. Dar în 1924, el a reapărut într-un concert la Operă. La Paris, Kreisler a simţit de asemenea o anumită animozitate politică: Jacques Thibaud, violonist francez, a servit în armata ţării sale şi fusese rănit ca şi Kreisler şi lăsat în afara frontului. În 1917, el a venit la New York pentru concerte. El şi Kreisler erau buni prieteni înainte de război, dar acum erau practic, duşmani. Întîlnindu-se odată pe o stradă din New York, s-au privit reciproc, s-au salutat dar n-au vorbit unul cu altul. Cîteva zile mai tîrziu s-au reîntîlnit într-un hotel, după un concert. Criticul Bercovici a descris acel moment: „cei doi bărbaţi au ezitat un moment, apoi au alergat unul către altul cu mîinile larg întinse. Războiul luase sfîrşit".14) Gheaţa ostilităţii de război nu putea să nu se topească. Totdeauna muzica uneşte pe oameni, îi face mai buni şi mai prieteni între ei.

În acei ani, Kreisler a compus şi opereta „Flori de măr" *(Apple Blossoms)*, a cărei premieră a avut loc în octombrie 1919, la New York, cu Adele şi Fred Astaire în rolurile principale, fiind jucată pe Broadway timp de un an.

Pentru următoarele două decade, Kreisler a fost cel mai îndrăgit violonist al timpului său. Publicul îl idolatriza. Colegii săi mai tineri îl admirau şi îl imitau. Szigeti şi Oistrah, Thibaud şi Milstein au admis că au fost influenţaţi de Kreisler. Era ceva particular în personalitatea lui, care stîrnea numai adulaţie, nu şi invidie. Era nu numai cel mai mare tehnician, ci şi cea mai puternică personalitate exprimată prin vioară. Graţia, vitalitatea, ritmul, abilitatea de a înflori o frază de neuitat — acestea erau caracteristicile interpretării lui Kreisler. Calitatea tonului său era absolut unică, indiferent pe ce vioară cînta. Apariţiile sale nu erau doar concerte, ele erau adevărate evenimente muzicale. Concertele sale emanau o radiaţie specifică, iar ascultătorii se considerau privilegiaţi de a participa la ele, adevărate sărbători muzicale. Henryk Szeryng, care l-a ascultat pe Kreisler la Paris, după ce terminase la Berlin studiile cu Flesch, spunea în ultimul său interviu: „L-am ascultat pe Kreisler. Am fost hipnotizat. Am realizat că aceasta era ultima proiecţie a frumuseţii violonistice. Sonata *Trilul diavolului* de Tartini, cu strălucita sa cadenţă, a fost pură magie, iar *Ciaconna* de Bach a fost atît de exaltată în spirit, încît sfîrşitul a fost întîmpinat cu o tăcere pioasă, înainte ca audienţa fermecata, să răspundă cu o furtună de aplauze. Vioara sa a sunat ca trei sau patru viori. Şi, încă, Kreisler nu apăsa niciodată. Nu pot explica acest fenomen".[15] Virtuozitatea lui Kreisler era deosebită. Criticul berlinez Adolf Weissmann sublina: „Kreisler a dezvoltat un nou tip de virtuozitate, la cea mai înaltă perfecţiune. El a integrat în cîntatul său simţirea omenească pe care nimeni încă nu a atins-o".[16]

Cînd regimul nazist a luat puterea în Germania în 1933, Kreisler locuia la Berlin, unde îşi construise un adevărat palat, adăpostind şi o colecţie de cărţi rare, pentru care cheltuise peste 150.000 de dolari. Era una din pasiunile vieţii lui. Cu privire la învinuirea că Kreisler ar fi încercat o conciliere cu regimul nazist, totul este neclar. Toleranţa faţă de nazism a fost descrisă de scriitorul vest-german Hartnack ca o „naivitate vecină cu stupiditatea", iar colegul său, Huberman a numit-o „trădare în numele umanismului".[17] Totuşi, un fapt rămîne clar, anume că într-o scrisoare către Wilhelm Furtwängler, Kreisler refuza invitaţia acestuia de a apărea ca solist la Filarmonica in Berlin în stagiunea 1933—1934 (la sfatul lui Schnabel, Huberman şi al altora). El a declarat că numai rechemarea unor oameni ca Bruno Walter, Otto Klemperer şi Adolf Busch ar putea demonstra că Germania consimte să ţină politica rasială în afara artelor şi că ar fi respectate drepturile tuturor artiştilor, independent de origine, religie sau naţionalitate.[18] Desigur, Furtwängler nu putea da o astfel de asigurare. Kreisler era cetăţean austriac devotat ţării sale, dar cînd Cancelarul Dollfus a fost ucis în 1938 iar Austria a fost ocupată de Hitler, Kreisler a acceptat invitaţia guvernului francez de a deveni cetăţean francez. Cînd însă guvernul trădător de la Vichy a preluat puterea în 1940, Kreisler şi-a pierdut orice încredere în acest guvern. În mai 1943, a devenit cetăţean american.

În 27 aprilie 1941, Kreisler a suferit un accident aproape fatal: în timp ce traversa Madison Avenue la strada 57, a fost lovit de un autocamion. Căzuse în stradă, plin de sînge, fără cunoştinţă ; a fost dus în grabă la spital, fiind în comă zile în şir, cu fractură de craniu şi comoţie. Printr-un miracol, s-a refăcut. Mîinile măiestre nu au fost rănite iar mintea a rămas nevătămată. Mai tîrziu, în luna mai, i-a fost adusă vioara în camera de spital ; a luat-o şi a început să cînte. La 16 iunie a ieşit din spital. În ianuarie 1942 Kreisler a făcut cîteva înregistrări cu piese proprii, iar în 31 octombrie a reapărut la Carnegie Hall cu forţele muzicale intacte. A fost o însănătoşire miraculoasă pentru artistul de 67 ani.

La 17 iulie 1944, Kreisler a fost auzit pentru prima dată la radio într-o emisiune transmisă de 118 staţiuni în cele mai îndepărtate colţuri ale Americii şi ale lumii. A fost astfel convertit pentru radio, deşiivreme îndelungată refuzase să facă asemenea emisiuni pentru că „nu-i plăcea ideea de a fi întors din buton, ca un bec electric sau ca apa caldă". Pînă la urmă, a înțeles miracolul radioului care poate purta vioara în cele mai îndepărtate părți ale lumii, în timp ce el ar avea restricții de călătorie din motive de sănătate sau ca urmare a unor condiții de război. În cadrul acelei emisiuni, a cîntat prima parte a *Concertului* de Mendelssohn cu acompaniamentul unei orchestre, *Tangoul* de Albeniz, şi propriul său *Capriciu vienez*. O emisiune a sa a fost auzită în Africa Ecuatorială franceză de Dr. Albert Schweitzer. Concertele publice au continuat pe scară limitată. În iunie 1944, a cîntat pentru prima dată pe faimosul stadion Lewisohn din New York, atrăgînd mai mult de 16.000 de spectatori. Kreisler a dat ultimul său recital la Carnegie Hall la 1 noiembrie 1947 şi a continuat să accepte unele angajamente şi după cea de a 70-a aniversare, în stagiunea 1949—1950.

Cea de-a 75-a aniversare a sa a fost celebrată la New York de către o reuniune de artişti şi prieteni, unde Kreisler a povestit, cu mult spirit, din viața sa lungă şi bogată în muzică. Aflat în ultimii ani de viață, era fericit şi mîndru că a trăit în perioada cînd artele au realizat un avînt considerabil, cînd exponenții lor au fost nume mari ca Eugène Ysaye, Romain Rolland, Anatole France, Eleanor Duse, Herbert Beerbohm Tree, Auguste Rodin, Enrico Caruso, John Drew, Sarah Bernhardt şi ceilalți. „Sînt fericit — spunea el atunci — că am fost privilegiat să mă asociez cu olimpiani ca Johannes Brahms, Anton Bruckner, Antonin Dvorak şi Hans Richter".[19] Au fost prezenți la recepția de la hotelul Ritz-Carlton: Jacques Thibaud, George Enescu, Albert Sammons, Yehudi Menuhin, Erica Morini, Jascha Heifetz, Adolf Busch, Joseph Szigeti, Louis Persinger, Zino Francescatti, Nathan Milstein, Bruno Walter şi alții. Preşedintele Truman, regretînd că nu a putut participa, a trimis o telegramă cu următorul conținut: „Salutări din inimă de ziua naşterii unuia ale cărei forțe muzicale au dat lumii spiritul unei eterne tinereți. Cele mai bune urări pentru încă mulți ani de sănătate şi fericire". La fel, Guvernatorul Thomas E. Dewey a trimis o telegramă: „Dintre toți muzicienii în viață ai timpului nostru, nici unul n-a contribuit mai mult cu talentul său, nici unul n-a făcut mai mult spre a menține standardul cel mai înalt al artelor în țara noastră".[20] Seara, a avut loc un program muzical în cadrul căruia au cîntat Milstein: faimosul *Preludium şi Allegro* de Pugnani-Kreisler, soprana dramatică Jennie Tourel acompaniată de Dmitri Mitropoulos şi pianistul Jorge Bolet. Printre vorbitorii serii s-a aflat şi George Enescu, care a evocat îndelungata şi strînsa prietenie cu colegul Fritz, „căruia lumea îi datorează atît de mult". Monseniorul Fulton Sheen a elogiat modestia marelui artist şi s-a exprimat, surîzînd, că: „Sf. Petru ar instrui milioane de îngeri din opt coruri divine ca să dea glas *Capriciului Vienez*".[21]

Deşi a mai trăit 12 ani, Kreisler şi-a pierdut interesul pentru vioară şi şi-a vîndut neprețuita colecție de viori. Cea preferată Guarnerius del Gesù — 1733, una din cele 160—170 de aceeaşi construcție care mai supravieţuiesc şi una dintre cele 6 viori supreme selectate de lutierul englez Hill, a fost donată de Kreisler statului american, fiind păstrată în Biblioteca Congresului SUA din Washington.

Fritz Kreisler a murit la New York, la 29 ianuarie 1962, cu patru zile înainte de cea de a 87-a aniversare a zilei sale de naştere, lăsînd în urmă o viaţă eroică în serviciul nobil al artei viorii, al muzicii, al cărei ecou se va auzi tot mai departe, la nesfîrşit.

Kreisler a fost unul din cei mai originali interpreţi în analele artei viorii. El a deschis o nouă perspectivă a sunetului, expresiei, farmecului, eleganţei şi nobleţei stilului. A făcut parte din elita violoniştilor născuţi în secolul al XIX-lea, a cărui strălucitoare carieră rămîne intactă în faţa noilor standarde revoluţionare stabilite în secolul nostru de Heifetz. La începutul secolului al XX lea, intelectualismul lui Joachim şi virtuozitatea rece a lui Sarasate erau deja înlocuite de arta emoţională a lui Ysaÿe. Gusturile muzicale s-au schimbat repede. Refluxul romantismului a început să producă un nou soi de violonişti dotaţi, cu senzualitate, care combinau vibrarea marcată a sunetului cu un simţ al imaginaţiei, poeziei şi cu un sentiment evident mai viu decît al predecesorilor. Un violonist care poate atinge coarda inimii ascultătorilor săi, menţinînd direct valorile artistice, era destinat să triumfe.

Nimeni dintre cei ce l-au ascultat şi l-au văzut pe scenă pe Kreisler nu-i poate uita apariţiile: intra pe scenă maiestuos, cu vioara ţinută de gît cu braţul atîrnînd în jos, stătea drept şi mîndru, în deplină siguranţă, dar fără emfază, mulţumind publicului pentru aplauze nu cu arcuşul, ci cu o uşoară înclinaţie a capului. În timpul execuţiei, atitudinea sa era relaxată, iar capul gesticula estetic şi natural. Singurul semn de tensiune era obiceiul de a încorda repetat obrajii. Nu folosea suport pe umăr, dar îndoia înapoi gulerul fracului spre a asigura un uşor sprijin viorii. Cei mai mulţi violonişti îşi arată publicului profilul, cu ochii închişi sau privind peste tastieră. Kreisler, nu. El abia atingea contrabărbia cu maxilarul şi întorcea întreaga faţă către public, cu ochii vioi şi strălucitori, într-un contact magic şi irezistibil, parcă spunînd: Mă bucur să cînt pentru voi !

Execuţia lui Kreisler pe scenă părea a se desfăşura fără vreun efort vizibil. Ascultătorul nu era niciodată conştient de latura tehnică, pentru că la Kreisler tehnica era secundară. Era de admirat la el eleganţa arcuşului, subtilitatea şi farmecul frazării sale, vitalitatea şi virulenţa ritmului, şi, cel mai mult, tonul, indescriptibil de dulce şi intens. Deşi nu prea mare, tonul său avea o putere de transmitere unică, datorită contactului plin al părului arcuşului cu coardele, combinat cu presiunea lui, nefiind astfel sufocate vibraţiile naturale ale corzilor. Această colorare a tonului îşi avea de asemenea sursa în *vibratoul* mîinii stîngi, care venea de la Wieniawski şi Ysaye, aşa numitul *vibrato francez,* dar mai nervos şi mai intens la Kreisler. Impactul tactil al mîinii sale stîngi era uluitor de articulat, aşa cum erau şi trăsăturile de arcuş. *Vibratoul* său era continuu. El vibra notele susţinute din cantilene, dar şi pe cele repezi, de trecere sau chiar din pasaje, care pierdeau astfel uscăciunea tehnică pură. *Vibratoul* lui Kreisler era tipic. Unde alţii foloseau poignet-ul sau braţul în *vibrato* sau ceva combinat, ori *vibratoul* extrem de rapid din deget tinzînd să devină încordat, Kreisler folosea ceea ce se poate numi un *„vibrato reflex"*.[22] Kreisler nu se lăsa niciodată în voia capriciului prin fîlfîirea mîinii sau braţului în *vibrato ;* mai mult, *vibratoul* său pornea de la un anumit punct al braţului către oscilaţia vîrfului degetului aflat într-un contact strîns cu coarda. Rezultatul putea fi comparat cu un curent electric care însufleţea fiecare notă, la orice grad pe care îl alegea. Unde alţii aveau *vibratouri* mai mult încordate decît intense, al lui Kreisler era incredibil de flexibil. Abilitatea sa de a produce, în pasaje lirice de note duble, un sunet ca două viori combinate era de nedepăşit.

Odată cu fenomenalul său *vibrato,* Kreisler avea încă o armă importantă, cea a expresiei: vasta sa etalare a *glissandelor* seductive, a *portamentelor* şi schimburilor originale de poziţii. Acest procedeu era poate mai extensiv şi mai diversificat, mai cu gust, decît la oricare mare violonist din secolul al 20-lea. O componentă vitală a *portamentelor* sale era abilitatea de a articula nota la care se ajunge în schimbul de poziţii cu un rapid şi instantaneu *vibrato* pe care nu l-a dobîndit nimeni. Era un maestru al alunecărilor cu un singur deget, Se prea poate că unele din artificiile sale expresive să sune neadecvat în urechile moderne, dar oricare ar fi fost excesele sale, ele erau o parte a modului său violonistic şi au contribuit enorm la individualitatea şi alura cîntatului său.

Kreisler poseda, ca şi Ysaye, darul neîntrecut al *rubatoului.* Era capabil să-şi ia anumite libertăţi ritmice, fără a sabota ritmul general al muzicii respective. Cînd era tentat să împingă sau să tragă înapoi ritmul pentru scopuri de expresie, instinctiv compensa totul pe parcursul muzicii. Dar niciodată nu fugea de la un punct culminant la altul, lăsînd secţiuni prozaice între ele. Fiecare notă şi fiecare măsură erau preţioase pentru el ; nimic nu era pierdut în zadar. Prin eleganţă, graţie şi nobleţe, arta violonistică a lui Kreisler era pură senzualitate. Fiecare notă era negociată pentru frumuseţe şi exprima „bucuria de a trăi". Era un temperament clocotitor, urmărind fermecarea ascultătorilor săi. Dar peste toate nuanţele de senzualitate ale cîntatului său, calităţile sale spirituale erau celeste.

Kreisler excela prin inteligenţa sa înnăscută şi prin intuiţia muzicală, cele mai bune daruri violonistice, pe care le poseda din plin. În tinereţe, a dobîndit o tehnică excelentă, pe care a ştiut să şi-o menţină şi s-o promoveze cu un minim de practică. În fapt, era duşmanul practicii în sine. Spunea: „Niciodată n-am practicat. În sensul acceptat al termenului, al folosirii formale a cuvîntului, niciodată n-am practicat, în toată viaţa mea. Lucrez numai cînd simt că am nevoie. Cred că totul este în creier. Gîndeşti un pasaj şi ştii imediat cum îl vrei".(23) După Kreisler, practica excesivă „amorţeşte creierul, face imaginaţia mai puţin ascuţită şi înnăbuşeşte vigilenţa". El aminteşte exemplul marelui virtuoz Kubelik, care lucra 12 ore pe zi înaintea unui concert, pînă ce îi sîngerau vîrfurile degetelor. Kreisler l-a întrebat mirat: „Dar de ce faci asta ?" Seara, Kubelik a cîntat cu mare perfecţiune tehnică, dar era un om sfîrşit. Kreisler a remarcat şi faptul că Sarasate mergea pe scenă fără a fi practicat. În schimb, Joachim, Auer, Szigeti şi alţii susţineau necesitatea practicii zilnice.

Nevoia de practică are surse variate — fiziologice, psihologice şi muzicale. Coordonarea musculară odată dobîndită, trebuie menţinută. Un atlet sau un dansator are nevoie de ea zilnic, tot aşa de mult ca şi un violonist sau pianist. Construcţia fiziologică a mîinii este un factor determinant. Dar Kreisler susţinea că niciodată n-a avut necazuri cu anchilozarea degetelor, putînd cînta impecabil şi după săptămîni de inactivitate. Alţi artişti se trezesc cu degetele anchilozate numai după o noapte de somn. Justificarea practicii este determinată şi de nevoia psihologică, întrucît, după o temeinică pregătire, prin practică, siguranţa psihică şi starea euforică ale unui artist care păşeşte în scenă, sînt mult mai mari. Din punct de vedere muzical, nevoia de practică este determinată de cerinţele păstrării unei memorizări proaspete a pieselor, mai ales cînd se cîntă fără partitură în recitaluri. Dar aceasta nu-l afecta pe Kreisler : odată memorizată, muzica era „întipărită“ pentru totdeauna în mintea sa, inclusiv acompaniamentele de pian pentru întreaga literatură standard a viorii. Pentru a învăţa o piesă nouă, este iar nevoie de practică. Dar nici aici Kreisler nu avea probleme, pentru că putea învăţa un repertoriu nou prin simpla studiere vizuală şi mentală, departe de instrument. Acest procedeu nu este însă obişnuit în mod normal, un violonist, care prezintă o lucrare nouă, va proceda la însuşirea ei cîntînd şi practicînd, prin fragmentare şi unire cu vioara în mînă. Teoriile lui Kreisler despre practică sînt absolut personale şi nu au o valabilitate generală. Desigur, ele pot preveni împotriva unei practici „în sine“, mecanice, sterile, neanalitice şi fără inteligenţă, conştiinţă şi imaginaţie. De aceea, cei care l-au înţeles prost pe Kreisler şi vor să-l imite, riscă să-şi piardă tehnica iniţială şi să-şi stagneze repertoriul sau să-şi superficializeze manifestarea artistică, pînă la punctul eliminării din competiţie. Din fericire, fiecare artist îşi cunoaşte propria individualitate.

Tehnica lui Kreisler n-a fost niciodată cel mai puternic atu al său, deşi în tinereţe, era strălucită. Discurile sale din prima perioadă ilustrează un înalt nivel tehnic. În ultimii ani, intonaţia sa a devenit mai nesigură, dar şi datorită slăbirii auzului. Şi-a menţinut o dexteritate manuală incredibilă pînă tîrziu în viaţă, ceea ce a stîrnit admiraţia multor colegi mai tineri.

Kreisler a fost activ ca editor, compozitor şi în aranjamente şi transcripţii muzicale. El a editat cu digitaţii proprii, toate *Sonatele* lui Beethoven, a revizuit multe lucrări ale lui Paganini, a retranscris *La Folia* de Corelli, *Fantezia op. 131* de Schumann, *Concertul* de Ceaikovski (cu o cadenţă proprie) şi alte piese. A scris acompaniamente reuşite de pian la cîteva lucrări solo de Bach şi la unele *Capricii* de Paganini şi Wieniawski. Editarea *Sonatei trilul diavolului* aduce un nou acompaniament şi o nouă cadenţă, în adevăr „diabolică“, rămînînd pînă azi ediţia cea mai cîntată. A scris cadenţe de mare valoare muzicală la *Concertele* de Beethoven (cînd avea 19 ani), Brahms, Mozart (No. 3, 4, 5, 6). Apoi Kreisler a îmbogăţit repertoriul violonistic cu piese originale ca: *Tambourin chinois, Caprice Viennois, Recitativ und Scherzo-caprice,* un *Cvartet de coarde* precum şi unele piese inspirate din muzica populară vieneză ca: *Liebesfreud* (Bucuria dragostei), *Liebesleid* (Suferinţa dragostei), *Schön Rosmarin* (Frumosul Rosmarin), *Marche miniature viennoise, Gypsy Caprice,* etc. Piesa *Schön Rosmarin* a fost compusă cînd era în Odesa în special pentru publicul de acolo.

Kreisler a transcris de asemenea un număr însemnat de piese vechi, pe care le-a adus la viaţă într-o formă nouă „în stilul Kreisler“, cu un acompaniament original. După dispariţia sa de pe scena de concert, aceste piese au început să fie uitate. Ele au reapărut însă mai tîrziu. În iarna 1960—1961, David Oistrah l-a vizitat pe Kreisler acasă, la New York, aducîndu-i bucuria că studenţii săi au susţinut, cu prilejul celei de a 80-a aniversări a maestrului, un recital în întregime cu lucrări ale lui Kreisler. Mai tîrziu, cu prilejul centenarului naşterii lui Kreisler, în 1975, recitalurile cu piese kreisleriene s-au înmulţit.

În 1935, Kreisler a fost amestecat în controversa amară privind paternitatta sa asupra celor 8 piese în „stilul" diferiţilor vechi maeştri (Pugnani, Francoeur, Padre Martini, Cartier etc.) În 1905, Editura Schott stabilise că întrucît manuscrisele originale ale acestor piese sînt în proprietatea privată a lui Kreisler, în programele de concert se va menţiona totdeauna şi numele acestuia. Dar criticii lui Kreisler au pierdut, pentru că nu a existat decît un singur manuscris sigur, cel al lui Pugnani, toate celelalte au fost scrise în „stilul Kreisler". Kreisler a lovit astfel puternic în adversarii săi, în special în proeminentul critic londonez Ernest Newman, de altfel un vehi admirator al său. Popularitatea lui Kreisler nu a suferit, iar mai tîrziu gîndea că „a fost o furtună într-o cană de ceai".

Kreisler devenise o legendă încă în timpul vieţii sale. Lumea muzicală se îndepărtează tot mai mult de sunetul viorii lui, dar mărturiile scrise ale celor ce l-au ascultat, înregistrările sale, multe reactualizate în colecţia „Biddulph" din Londra, vor ţine mereu în actualitate stilul, personalitatea magnetică şi arta marelui muzician al viorii.

Jacques Thibaud (1880—1953)

Jacques Thibaud s-a născut la Bordeaux, în Franţa la 27 septembrie 1880, într-o familie de muzicieni. Tatăl său era violonist şi profesor local ; cei doi fraţi erau, unul pianist iar celălalt violoncelist, cu care Jacques a făcut mai tîrziu un trio. Thibaud era un copil extrem de dotat. El a început să înveţe pianul, progresînd atît de repede, încît la 5 ani, şi-a făcut prima apariţie ca solist. Cînd avea 7 ani, părinţii l-au luat la un concert unde a ascultat *Concertul* de vioară de Beethoven, fiind atît de mişcat încît i-au dat lacrimile. După aceea, nu s-a potolit pînă ce tatăl său nu a fost de acord să-i dea cîteva lecţii de vioară. Progresele au fost remarcabile. În oraş, devenise deja o celebritate, la 12 ani făcînduşi debutul cu *Concertul No. 2* de Wieniawski. Ysaye, vizitînd oraşul, l-a ascultat pe Jacques şi-a spus tatălui său: „Află că fiul d-tale cîntă mai bine ca mine". Chiar dacă a spus-o în glumă, aceasta indica nivelul la care se afla Thibaud la acea vîrstă. Thibaud îşi aminteşte de întîlnirea cu Ysaye, de imensa frumuseţe a sunetului său, spunînd: „eu datorez totul lui Ysaye". Dar influenţa decisivă a venit mai tîrziu.

Thibaud s-a înscris la vîrsta de 13 ani, la Conservatorul din Paris care împlinise de curînd 100 de ani (în 1890). Devenise o instituţie de mare prestigiu, cu tradiţii bogate. Printre profesorii de vioară, Massart se retrăsese la 80 de ani, Sauzey la 84, iar Dancla funcţiona încă la 75. Postul de profesor purta un mare prestigiu, deşi era destul de prost plătit. Aşa cum spune Flesch, „odată ce un profesor succeda şi intra în consiliul profesoral, el se ţinea morţiş de post, pînă ce era cu un picior în groapă".[1)]

În 1892, a fost numit profesor Martin Marsick, belgian care, ca mulţi alţi violonişti francezi din acel timp, studiase cu Massart şi Joachim. La vîrsta de 40 ani, Marsick era un violonist desăvîrşit şi un profesor de o rară perspicacitate. În cinci ani, el a produs trei cîştigători ai Premiului

I al Conservatorului — Flesch, Thibaud şi Enescu. El a murit însă în 1924, în condiţii vecine cu sărăcia. În 1933, cei trei discipoli faimoşi ai săi — Enescu, Thibaud şi Flesch — s-au reunit la locul naşterii sale, Jupille, în Belgia, unde au cîntat Concertul pentru trei viori de Vivaldi într-un concert memorial.

Thibaud a trecut cu succes examenul de admitere la Conservator, clasat pe primul loc între 100 de înscrişi. Dar el a trebuit să facă faţă unor mari greutăţi materiale, întreţinîndu-se singur, cu servicii întîmplătoare, cîntînd în cafenele şi cabarete.

Marsick a nutrit de la început o afecţiune deosebită pentru elevul său, tînărul dotat din provincie, lucrînd cu el nu numai la Conservator, ci şi în particular. În acelaşi timp, Jacques îşi adora profesorul. Progresele lui Thibaud la conservator nu au fost spectaculare. Ambiţia sa era de a obţine Premiul I, dar în 1894 a eşuat. În 1896 a obţinut Premiul I, dar fără farmec, fiindcă acest premiu a fost acordat atunci la patru studenţi. Unul dintre ei era Pierre Monteux, care a devenit un faimos dirijor. Thibaud nu era în formă cînd era în competiţie; extrema sa nervozitate în concert putea să-i fure — cum spunea el — 80 de procente din abilitate. Mai tîrziu, glumea: „Am fost al 4-lea, pentru că nu a fost locul 5“.[2)]

În orice caz, Premiul I al Conservatorului nu i-a deschis uşile carierei. A continuat să cînte în orchestra Café Rouge, unde interpreta ocazional solouri de vioară. Auzindu-l cîntînd *Rondo Capriccioso* de Saint Saëns, Edouard Colonne l-a invitat în orchestra sa. Evident, dirijorul era cu ochii pe el, pentru ocazia cînd avea nevoie de el pe un plan mai înalt. Ocazia a venit. În 1898, Thibaud a fost invitat să cînte soloul de vioară din Potopul *(Le Déluge)* de Saint Saëns, în locul concertmaestrului. Era atît de nervos, încît a avut şi accese de plîns. Dar orchestra şi corul l-au ovaţionat după repetiţie şi apoi, mai mult, după concertul public. Ca bis a cîntat *Romanţa in Fa* de Beethoven. În 1898, a apărut în încă cinci concerte cu orchestra Colonne, devenind astfel celebru peste noapte şi aclamat în Europa şi America drept „fenomenalul violonist francez“, şi trecut astfel în rîndul lui Ysaye şi Kreisler.

În 1899, Thibaud îşi face debutul în Londra, la unul din concertele seriei „Proms“, sub bagheta lui Henry Wood, reîntorcîndu-se frecvent la Londra şi devenind favoritul publicului englez. La Berlin a cîntat pentru prima oară în 1901, cînd Thibaud abia împlinise 21 de ani, repurtînd un succes răsunător. Aşteptînd multă vreme un exponent al „stilului francez“, Flesch spune că „înaintea tuturor, tonul său care, deşi nu prea mare, a fascinat ascultătorii prin dulceaţa şi culoarea sa seductivă, un ton literalmente nemaiauzit în acel timp“.[3)]

Cariera lui Thibaud în America a început în 1903, cînd a cîntat la Carnegie Hall *Concertul în Mi bemol* de Mozart şi *Concertul în Si minor* de Saint Saëns, după care au urmat 50 de concerte, care s-au bucurat de un mare succes. Deşi criticii nu au aclamat prea mult măreţia lui Thibaud, ei au admis că au ascultat un violonist remarcabil. Este posibil ca subtilităţile stilului francez al lui Thibaud să nu fi avut un apel imediat la publicul american. În 1913, a repetat cu mare succes turneul în America, dar în anul următor nu a mai venit din cauza războiului. Thibaud a fost încorporat pe front, fiind eliberat rănit înainte de sfîrşitul războiului. A fost un vizitator regulat în SUA în deceniile 1920—1940. După al doilea război mondial, a apărut cu Filarmonica din New York, în ianuarie 1947, sub conducerea lui Stokowski, cu *Simfonia Spaniolă* de Lalo, vechea lui slăbiciune. A urmat un recital pe care l-a deschis cu *Sonata* de Franck, reaţie de bază a repertoriului francez. Criticul Irving Kolodin a observat că interpretarea lui Thibaud vine direct de la Ysaye şi era „mult mai moderrtă în ritm şi accent decît auzim obişnuit din mîinile ruseşti“.[4] Această remarcă reflectă a anumită schimbare revoluţionară în gustul muzicall generată de ascensiunea unor artişti ca Heifetz, Elman şi de „valul rusesc“. tilul francez în arta viorii — rafinat şi elegant — a pierdut înnfavoarea stilului pasional şi incisiv al discipoliuor lui Auer.

Thibaud a cîştigat o mare reputaţie prin interpretarea unică a repertoriului francez. Tot aşa de frumos interpreta şi *Concertele* de Bach, Mozart, Beethoven, dar excela în muzica lui Lalo, Chausson, Saint Saëns şi Franck. Thibaud a cîntat de patru ori la Bucureşti, în 1922, 1932, 1936 şi 1947. În 1947, a inclus în recitalul său de la Ateneu, în special muzică franceză: *Sonata* de Franck. *Dansuri Spaniole* de Granados şi de Falla, *Clar de lună* de Debussy, *Habanera* de Ravel, *Concertul în Sol major* de Mozart (a cărei cadenţă a cîntat-o în surdină, în maniera lui Ysaye) şi *Sonata* de Debussy,

Despre Jacques Thibaud scrie atît de frumos criticul nostru muzical J. V. Pandelescu în articolul său „De-a lungul deceniilor — mari artişti sub cupola Ateneului“: „Thibaud a fost unul dintre cei mai mari violonişti de la răscrucea celor două secole. El nu poate fi comparat decît cu Enescu şi Kreisler. Virtuozitatea execuţiei sale era aşa de extraordinară, încît, rupîndu-i-se odată o coardă, în timpul execuţiei Sonatei de Franck, a continuat să o cînte mai departe, fără nici cea mai mică tresărire, spre stupoarea ascultătorilor. Thibaud nu a făcut însă niciodată caz de această latură de virtuoz a violonisticii sale. A urmărit totdeauna, insistent, frumuseţea tonului şi eleganţa frazării, dar le-a subordonat exprimării cu cît mai multă profunzime a conţinutului operei de artă“.[5] Proeminenţa recunoscută, ca primul violonist francez al timpului său, l-a însoţit toată viaţa. Există o anecdotă spusă de Elman „Acum 20 de ani, am venit la Paris şi am întrebat care este cel mai mare violonist francez ? Răspunsul a fost „Thibaud“. Acum am revenit la Paris şi răspunsul este acelaşi „Thibaud“. Ce s-a întîmplat în Franţa ?“.[6]

Ceea ce s-a întîmplat în Franţa a fost că Thibaud a reprezentat stilul şi gustul francez într-un mod atît de neimitabil, încît n-a mai fost nevoie să fie înlocuit cu un alt idol. Szeryng, tînăr absolvent al şcolii lui Flesch, ascultîndu-l la Paris pe Thibaud, spune în ultimul său interviu: „Vioara lui Thibaud m-a mişcat profund. Nu aş putea concepe că un violonist ar cînta cu o mai mare frumuseţe de sunet. Deşi era ceva mai mic în volum, interpretarea *Sonatelor* de Franck şi Debussy, a *Concertului* de Mozart şi a *Havanezei* de Saint Saëns vor rămîne totdeauna întipărite în memoria mea“.[7] Iar Boris Schwartz scrie în *The great masters of the violin* : „Cînd l-am auzit pentru prima dată la Paris în 1925, el a produs o impresie profundă asupra mea. Tonul său era incredibil de dulce, un fel de senzualitate castă, caldă, dar nu abundentă sau supravibrată. Frazarea sa era subtilă, graţioasă şi elegantă, arcuşul său era scînteietor. A-l asculta cîntînd *Concertul în*

Sol major de Mozart era o experienţă ce nu poate fi uitată, în special partea lentă".[8] Tehnica sa era copleşitoare, şi în întregime adecvată repertoriului său special.

În domeniul învăţămîntului, Thibaud a avut studenţi, dar nu şi succesori, aceasta din cauză că arta sa era o extensie a propriei sale personalităţi. Activitatea sa ca profesor s-a limitat la cursuri de „măiestrie" la şcoala Normală de Muzică din Paris, în anii 1920. Era un apărător înfocat al metodei tradiţionale franco-belgiene, a arcuşului şi a producţiei tonului la coardă *(à la corde)*, înţelegînd o pătrundere pe o suprafaţă cît mai mare a părului arcuşului în coardă. În 1943, încă în timpul războiului caae îi ucisese fiul, Jacques Thibaud a organizat, în colaborare cu Marguerite Long, un concurs pentru violonişti şi pianişti care funcţionează şi azi, odată la doi ani, concurs care a stimulat interesul tinerilor violonişti francezi, propulsînd totodată şi violonişti din întreaga lume în cariere mondiale.

Thibaud a fost într-o strînsă prietenie şi admiraţie mutuală reciprocă cu Ysaye, cu care lucrase cîtva timp, cu Kreisler, Pablo Casals şi Enescu. În 1905, el a format acel trio celebru, cu Casals la violoncel şi Cortot la pian, poate cea mai distinsă combinaţie de talente cunoscută de un ansamblu muzical. În America, acest trio avea ca pianist pe Harold Bauer. Acest ansamblu era constant şi aclamat peste tot. Din fericire pentru posteritate, înregistrările lor rămîn o dovadă vie a măiestriei acestui faimos ansamblu, de-a lungul celor 50 de ani de activitate. Cu Enescu, Thibaud a colaborat nu numai la Paris, ci şi în România. Enescu îl admira mult pe Thibaud, care intrase cu un an înaintea lui în aceeaşi clasă a lui Marsick. Enescu spune în conversaţia cu Gavoty: „Aveam 15 ani cînd l-am auzit pentru prima dată. Am fost sufocat şi, în acelaşi timp, transportat. Era ceva atît de nou, atît de excepţional. Admit că, înaintea lui Thibaud, nenumăraţi virtuozi au cîntat admirabil la vioară, cu desăvîrşită stăpînire, dar şi cu oarecare rigiditate, pe cînd Thibaud... De altfel, Parisul l-a supranumit „Prinţul Fermecător". Thibaud a fost, cred, primul violonist care a dat ascultătorilor săi revelaţia unei calităţi neasemuite de sunet, impresia unui contact miraculos cu coarda întinsă. În cîntatul său ardea voluptate delicată, imposibil de definit. Comparat cu el, Sarasate nu oferea decît o perfecţiune glacială, era — aşa cum spunea Viardot — o privighetoare mecanică. Thibaud era într-adevăr o privighetoare autentică. Compătimesc pe toţi tinerii care nu l-au auzit pe Thibaud. Din cartea lor de amintiri va lipsi o imagine de neînlocuit".[9]

Un alt admirator şi prieten al lui Thibaud a fost Carl Flesch. Au fost colegi în anii 1890. Afecţiunea lui Flesch pentru Thibaud ca artist şi persoană a oferit şi anumite critici. El a subliniat „nesiguranţa tehnică", datorită lipsei unei practici solide, care îl făcea vulnerabil la accidente; tehnica sa era adecvată, dar existau rezerve insufuciente pentru a para indispoziţia şi nervii. Era în cauză şi stilul său de viaţă, iar femeile sînt, de regulă, o frînă şi un factor entropic în viaţa unor artişti. Flesch a fost, în ultimă instanţă, un admirator al lui Thibaud. El spunea că măiestria lui Thibaud era mai degrabă „înnăscută" decît „dobîndită" şi, prin urmare, „unică şi neimitabilă".[10]

Dar viaţa sa a sfîrşit tragic. La 73 de ani, în plină vigoare, călătorind peste tot pentru a răspunde numeroaselor solicitări cu arta sa violonistică, cu tonul suav, elegant şi fermecător al viorii sale, Thibaud a murit într-un accident de avion, prăbuşit pe cel mai înalt vîrf al unui munte din Franţa, la 1 septembrie 1953.

George Enescu (1881—1955)

„Simplitatea în viaţă este adevărata libertate"
G. Enescu

George Enescu, cel mai mare violonist şi muzician român intrat în universalitate, s-a născut la 19 august 1881, în Liveni, lîngă Dorohoi, într-o frumoasă zonă subcarpatică din nordul Moldovei, care a imprimat copilăriei sale imagini şi impresii de neuitat, pe care Enescu le va evoca totdeauna cu multă afecţiune şi nostalgie. Tatăl său, Costache Enescu (1848—1919) era agricultor şi administrator de moşie, dar urmase seminarul şi ştia să cînte la vioară. Mama sa, Maria Enescu (1839—1909) era fiică de preot şi ştia să cînte la pian. Fiind cel mai mic şi singurul copil care a supravieţuit într-o familie cu opt copii, el a crescut într-o anumită izolare, fără compania unor copii, fără jocuri zgomotoase, înconjurat de grija neobosită a părinţilor pentru unicul lor copil. Această atmosferă a imprimat un anumit comportament şi caracter copilului Enescu, orientat spre ordine, armonie şi contemplaţie.

Înclinaţia lui Jurjac (numele cu care Enescu era desmierdat în familie) spre muzică a apărut foarte devreme. După ce a aruncat în foc o vioriţă-jucărie, el a primit la vîrsta de patru ani un instrument adevărat, cu care a început să lucreze singur, cîştigînd primele deprinderi şi reproducînd melodii auzite la Lae Chioru şi la taraful lui din Cracalia. Observînd talentul copilului de cinci ani, tatăl său l-a dus la Iaşi şi l-a prezentat lui Eduard Caudella, unul dintre pionierii şcolii româneşti de vioară. Surprins de ceea ce făcea copilul cu vioriţa lui, profesorul a sugerat să treacă la învăţarea notelor muzicale, în vederea unei exprimări conştiente. Cu ajutorul inginerului Mişu Zoller, Enescu a învăţat notaţia muzicală, dar curînd a progresat rapid mai mult singur, cu ajutorul Metodei de Bériot, ajungînd chiar să compună muzică. Este cunoscut acel manuscris celebru, purtînd titlul *Pămînt Românesc — Operă pentru vioară şi pian, de George Enescu, compozitor român de cinci ani şi un sfert.* Se profila astfel, în faşă, destinul unui muzician multilateral şi al unui mare patriot.

De mic copil, Enescu avea înclinaţii şi preocupări multiple. Era talentat şi la desen, prin care deseori îşi exprima gîndurile naive, fiind impresionat de culori. Dar vioara şi muzica erau marea lui pasiune. Suprasensibilitatea, moştenită de la mama sa, se descărca prin muzică ca printr-o supapă de siguranţă, care permite aburului să scape de sub presiunea unui boiler supraîncălzit. În Amintirile sale, la întrebarea lui Bernard Gavoty, dacă vocaţia lui, apărută în frageda copilărie, a fost determinată fără reîntoarcere sau regrete, Enescu a răspuns: „Da, desigur, deşi m-am simţit atras şi de pictură. Anumite asociaţii de culori mă făceau să cad în transă, anumite culori îmi provocau crize de voluptate, mă simţeam parcă bolnav de cromism. Îmi plăcea să şi citesc, în măsura în care lectura îmi sugera depărtări, nostalgii şi mister, lucruri pe care n-am putut niciodată să le exprim decît prin intermediul muzicii. Totul îmi hrănea pasiunea muzicală și o precipita. Pot spune că nu a existat decît un singur adevăr valabil pentru mine și o decizie asupra căreia nu m-am înșelat, aceea de a folosi toate zilele vieții mele, perseverînd din răsputeri pe calea pe care mi-o desemnase tatăl meu“.[1]

După doi ani de studiu, ajungînd să învețe *Sonata a 5-a* de Beethoven, Enescu s-a întors cu tatăl său la Caudella. Impresionat de progresele copilului, Caudella, el însuși distins violonist și profesor care ar fi putut foarte bine să-l preia sub îndrumarea sa, a recomandat totuși tatălui să-l ducă pe Enescu să studieze la Viena, unul dintre marile centre muzicale europene. Astfel, la vîrsta de șapte ani, Enescu părăsește acea ambianță rustică, caldă, fericită, despărțindu-se cu un sentiment de nostalgie de părinți, de oamenii și locurile copilăriei. Răspunzînd la întrebarea lui Gavoty, dacă părăsirea țării atunci, la vîrsta de șapte ani, avea să fie pentru totdeauna, Enescu a spus : „Nu, aveam să revin în fiecare vară, să-mi petrec vacanța ; dar, știți, cînd ești copil și părăsești casa în care te-ai născut, locul unde te-ai simțit în siguranță, înconjurat de dragoste, de cîntece, de tot spectacolul naturii, cînd pleci ai impresia că-ți iei rămas bun de la copilărie, un rămas bun definitiv“.[2]

La 5 octombrie 1888, Enescu a intrat la Conservatorul din Viena, fiind al doilea, după Kreisler, admis în acest conservator înainte de a fi împlinit vîrsta de 10 ani. Această instituție muzicală vieneză de prestigiu european aparținea Societății Musik-Freunde (sau Musikverein), care organiza și principalele serii de concerte în Viena.

Directorul Conservatorului era Joseph Hellmesberger senior, membru al unei faimoase familii muzicale vieneze, care era violonist, ca și tatăl său, Georg. El este cel care a publicat în Editura Peters, Sonatele și Partitele solo de Bach și a emis acea butadă ironică: „Cînd cînți octave ar trebui să le cînți ușor „alterate“, altfel audiența nu va realiza că sînt octave“.[3] El a fost profesorul lui Leopold Auer și a condus un cvartet celebru care cînta toate cvartetele lui Beethoven învățate cu tatăl său, Georg, care le lucrase direct cu Beethoven.

George Enescu a studiat vioara în cursul pregătitor de trei ani cu Sigmund Bachrich. La nouă ani, Enescu cînta *Concertul nr. 1* de Paganini. În 1890, a început al doilea curs cu Joseph Hellmesberger, junior, care l-a primit pe Enescu în locuința sa, unde acesta s-a bucurat de un mediu muzical excelent și de o afecțiune deosebită. Hellmesberger era mîndru de elevul său, a susținut puternic cariera lui, iar în 20 martie 1894 l-a însoțit pe Enescu în România, acompaniindu-l la primul său concert la Ateneul Român din București.

Enescu a studiat de asemenea la Viena armonia și compoziția cu Robert Fuchs, contrapunctul cu Hans Fuchs, istoria muzicii cu Adolf Prosnitz, muzica de cameră cu Hellmesberger senior și pianul cu Ernest Ludwig. Se puneau astfel bazele personalității multilaterale a marelui muzician, ca violonist, pianist și compozitor. În ce privește pianul, Enescu și l-a însușit pînă la acel nivel la care nu știa să-și definească opțiunea între vioară și pian. El a intrat nu numai în rîndul celor mai mari violoniști ai lumii, dar a fost și un pianist atît de mare, încît Boris Schwartz, muzicolog american, a scris despre Enescu în lucrarea sa *The great Masters of the Violin* : „Abilitatea sa ca pianist a stîrnit o ușoară invidie lui Arthur Rubinstein“.[4]

De asemenea, Enescu a studiat aici violoncelul, viola şi orga şi a absolvit conservatorul din Viena în 1893, la vîrsta de 12 ani, cu concertul de Mendelssohn, obţinînd cea mai înaltă distincţie, „Gesellschaftmedaille".

Cariera de concert a lui Enescu a început în vacanţa de vară din 1891, cînd a luat parte la un concert în staţiunea Slănic din Moldova. La 10 ani el a dat un concert privat la Curtea din Viena, în prezenţa Împăratului. Printre piesele pe care le-a cîntat Enescu în Viena se aflau: *Fantezia Faust* de Wieniawski, *Fantezia Carmen* de Sarasate, *Reverie şi Staccato-vals* de Godard, *Poloneza* în La major de Wieniawski şi alte lucrări de bravură de Paganini, Vieuxtemps şi alţii. Debutul său în 20 martie 1894 la Ateneul Român din Bucureşti a fost un succes răsunător, care avertiza lumea muzicală din România despre geniul violonistic şi muzical al adolescentului de 12 ani, George Enescu. În anul suplimentar, 1894, pe care Enescu l-a petrecut tot la Viena, el a studiat mai departe compoziţia cu Robert Fuchs şi a lucrat *Concertul* de Brahms, cu care s-a prezentat la concursul de admitere la Conservatorul din Paris, în anul următor.

În 1895, Enescu a fost admis la Conservatorul din Paris, în clasa de vioară a lui Martin Marsick, avînd colegi pe Flesch şi Thibaud. De asemenea el a studiat aici armonia şi compoziţia cu Jules Massenet, André Gédalge şi Gabriel Fauré. Nu se poate vorbi de Enescu ca violonist, fără a integra violonistica sa în creaţia componistică, căreia i-a subordonat vioara, atît sub raportul practicii concertistice, ca sursă a independenţei sale, cît şi al îmbogăţirii repertoriului violonistic cu compoziţii originale, nemuritoare. Încă în 1898, Enescu întîmpina publicul parizian în premieră mondială (6 februarie) cu *Poema Română. op. 1.* dirijată de însuşi Edouard Colonne şi apreciată superlativ de Gédalge şi Saint-Saëns. După această consacrare în domeniul compoziţiei, Enescu absolvă Conservatorul din Paris în 1899 cu Concertul de Saint Saëns, obţinînd premiul I (Grand Prix) şi primind vioara Bernardel.

Enescu era un violonist virtuoz, dar cu o fizionomie aparte, apreciat ca fiind în rînd cu Kreisler, Thibaud şi Flesch. Făcînd o paralelă între cei trei studenţi ai lui Marsick, care au terminat conservatorul cu Premiul I — Flesch, Thibaud, Enescu —, Boris Schwartz scrie: „Enescu este al treilea şi cel mai tînăr din triumviratul marilor violonişti, urmînd lui Flesch şi Thibaud, care au fost pregătiţi de Marsick la Conservator în anii 1890. În termeni de versatilitate muzicală, el a fost probabil cel mai dotat dintre cei trei; Enescu a fost egal de desăvîrşit ca violonist, pianist, compozitor şi dirijor... Enescu a fost unul din acele forţe elementale în muzică, revărsînd talentul său în toate direcţiile".[5] Enescu cînta şi la violoncel şi stăpînea opt limbi cu aceeaşi fluenţă. În cartea sa, *Life Class,* Yehudi Menuhin îl caracteriza pe Enescu cu termenul de „aristocrat", un aristocrat al spiritului. Enescu cunoştea atît pe clasici cît şi pe moderni, avînd o „fundaţie triculturală", prin rădăcinile culturii şi stilului românesc în muzică, cu întreaga frumuseţe şi vitalitate, căreia i s-au adăugat cele mai bune tradiţii ale culturii şi muzicii germane prin studiile sale la Viena, precum şi prin conexiunile sale cu cultura şi muzica franceză, în special cu impresionismul francez al celei mai rafinate şi sofisticate muzici.

În Paris, Enescu s-a bucurat de sprijinul Prinţesei Elena Alexandru Bibescu. În 1895, Enescu a fost recomandat Elenei Bibescu, care imediat l-a făcut cunoscut cercurilor muzicale şi literare din Paris, prezentîndu-l lui Edouard Colonne şi Sant-Saëns. Pianistă strălucită, Elena Bibescu cînta deseori cu Enescu *Sonata* de César Franck la seratele muzicale organizate sub patronajul ei. Enescu îşi va aminti totdeauna de sprijinul şi ocrotirea ei în primii ani petrecuţi la Paris, pînă în 1902, cînd prinţesa a murit la Iaşi. După ani, în 1954, Enescu a dedicat toate compoziţiile lui care nu purtau o indicaţie specială Elenei Bibescu, declarînd în discuţiile cu Gavoty: „În clipa în care urmează să apară acest volum, îmi dau seama că nu am adus amintirii principesei Elena Bibescu omagiul pe care-l meritau multiplele ei atenţii, cu care nu a încetat să mă înconjoare. De aceea, îmi exprim dorinţa ca întreaga mea operă anterioară lui Oedip (cu excepţia pieselor ce poartă o dedicaţie precisă) să fie considerate ca fiind închinate nobilei sale memorii".[6]

Faima lui Enescu ca violonist şi muzician creştea continuu. După concertul cu *Poema Română* din Ateneul Român în 1899, un comitet a organizat pentru el o colectă în vederea cumpărării unei viori de marcă. Cu cei 9.000 de franci strînşi, la care tatăl său a adăugat alţi 10.000, Enescu a cumpărat la Stuttgart o vioară Stradivarius, pe care apoi a înlocuit-o cu o vioară Guarnerius, tot aşa de celebră, dar care era mai puternică pe coarda soprano şi avea un dramatic mezzo soprano pe celelalte. Regina Carmen Sylva, cunoscută pentru pasiunea ei muzicală, care, după cum scria Carl Flesch, pe atunci profesor şi conducător de cvartet în Bucureşti, „iubea muzica mai mult decît orice altceva, locuinţa sa fiind centrul tuturor intereselor reale de ordin muzical, unde aveau loc 3—4 concerte pe săptămînă"[7], l-a luat pe Enescu sub ocrotirea sa. El a primit de la regină, cu prilejul celei de a 17-a aniversări a lui, o copie completă a operelor lui Bach, publicate de „Bach Gesellschaft".

Deşi compoziţia a fost totdeauna cea mai mare pasiune a vieţii sale, cea care a corespuns de fapt realizării integrale a dimensiunilor personalităţii sale artistice, Enescu nu şi-a cruţat forţele pentru stăpînirea viorii la cel mai înalt nivel, asigurîndu-şi, cu ajutorul „micului său prieten", ceea ce el numea independenţa. Într-un interviu din 1935, Enescu spunea despre vioară: „Vioara e un instrument gingaş, încîntător, mi-e intim, mi-e drag, însă ce vrei să mă fac eu cu patru coarde şi-un arcuş pe una, două sau trei voci. Sînt strîns, n-am libertate. Însă vioara are pentru mine o însemnătate de alt ordin. Îmi procură independenţa. O iau la subsuoară şi cutreier, şi aşa nu sînt legat nici de stat, nici de editori, nu-s la dispoziţia nimănui... Încă de cînd eram tînăr am înţeles că vioara îmi va fi de mare folos. Aşa încît, deşi tatăl meu ar fi putut să-mi asigure întreţinerea, m-am decis să încep singur să-mi cîştig existenţa, avînd ceea ce doream totdeauna — independenţa".[8] Dar Enescu a fost, prin versatilitatea excepţională a talentului său muzical, nu numai compozitorul român intrat în universalitate, ci şi unul dintre cei mai mari violonişti ai timpului, în rînd cu Kreisler, Thibaud şi ceilalţi. Aceasta numai pentru că, în cadrul structurării opţiunilor lui, Enescu, în tot ceea ce făcea în sfera muzicii, punea suflet, pasiune, energie şi responsabilitate faţă de muzică, compozitor şi faţă de publicul său admirativ, cu care se afla totdeauna într-o intimă şi intensă comuniune.

Foarte curînd, Enescu a devenit cunoscut ca un violonist neobişnuit, ca urmare a conexiunii virtuozităţii sale tehnice cu sensibilitatea temperamentului său şi cu intensitatea unui stil personal, improvizaţional şi disciplinat. Flesch îl descrie ca „o superioară combinaţie atractivă între cutezanţa lăutărească şi arta cultivată, bazată pe un extraordinar talent pentru instrument".[9] Enescu a fost de asemenea, categoric în refuzul de a străluci doar ca virtuoz; el susţinea recitaluri de sonate, totdeauna din memorie, iar recitalurile sale începeau obligatoriu cu o sonată preclasică. *La Folia* de Corelli, înregistrată pe disc, este o dovadă istorică a modului superior în care Enescu şi-a însuşit muzica preclasică. El cînta cu mult patos *Partita în re minor* de Bach, totdeauna integral, fără a prelua doar Ciaccona sau a o exclude din sonată. Despre execuţia acestei *Partite,* un critic l-a descris ca „fiind eliberat..., cu o linişte remarcabilă şi aparent liber de orice efort".[10] Criticul de la New York Times Richard Aldrich, a evaluat interpretarea lucrărilor de Bach şi Leclair de către Enescu în 1923, în felul următor : „El este un muzician şi un interpret devotat numai conţinutului muzicii, şi nu exclusiv expunerii forţelor sale tehnice. Acestea sînt, în adevăr, remarcabile, dar ele sînt folosite în întregime ca mijloace de atingere a scopului muzical. Farmecul senzual nu este calitatea cea mai izbitoare a tonului său, deşi are vînă şi vigoare bărbătească, iar în dinamici Enescu cultivă o foarte largă paletă, fiind în special îndrăgostit de un *pianissimo* abia şoptit. Există, fără îndoială, o anumită sobrietate în cîntatul lui Enescu ; el este foarte puţin preocupat de plăcerea lascivă, ori de un sentimentalism exagerat. Dar există în tot ce cîntă o simţire muzicală bogată, puternic exprimată". (Cronica din 23 ianuarie 1923). Mai tîrziu, cînd şi-a publicat cronicile în volum Aldrich a adăugat : „Cîntatul d-lui Enescu este remarcabil prin puritatea excelentă a intonaţiei, în special în note duble. Siguranţa în astfel de pasaje este extremă : nici o deviaţie de la înălţimea obiectivă sau vreo căutare a ei".[11]

Cariera concertistică a lui George Enescu, ca violonist, a fost activă, devenind un adevărat maraton prin sălile de concert din marile centre muzicale din Europa şi America, dar şi prin cele ale unor localităţi mai mici, oriunde s-ar afla ele, în Franţa, Spania sau România. Prima apariţie ca solist în Paris a avut loc în 11 februarie 1900, în cadrul Concertelor Colonne, cu *Concertul* de Beethoven, urmată peste o săptămînă de apariţia sa cu *Concertul* de Saint Saëns. Cronica lui Alfred Bruneau din „Le Figaro" cu privire la interpretarea *Concertului* de Beethoven, este edificatoare : „Tînărul compozitor, atît de remarcabil şi excepţional dotat, a obţinut la recentul concurs al Conservatorului un magnific premiu la vioară. Ce-mi place înainte de toate la el, este faptul că nu are nimic din virtuozul obişnuit. A interpretat *Concertul* de Beethoven ca un mare artist, cu o nobleţe de stil, o autoritate, o măiestrie, o simplitate în atitudine, o puritate sonoră, o profunzime a sentimentelor — admirabile, amintindu-mi cu arcuşul în mînă pe Saint Saëns la pian. Este, cred, cea mai frumoasă laudă pe care i-aş putea-o aduce. A fost aclamat".[12] Enescu, unul dintre cei mai mari interpreţi ai *Concertului* de Beethoven, a interpretat de multe ori acest concert la Paris cu dirijorul Weingartner, dar, din nefericire, patronajul acestuia nu i-a adus mai multe concerte în Germania.

Încă la începutul secolului nostru, Enescu era cunoscut peste tot în Europa : el şi-a făcut debutul la Londra în 1903; în 1910, a cîntat în Rusia. În 1908, Enescu a cîntat la Paris sub bagheta lui Edouard Colonne un concert de *Concerte* — Bach, Mozart şi Beethoven, iar în 1911 a cîntat două *Concerte* — Bruch şi Ernst — la Strasbourg. Astfel de evenimente muzicale, cînd Enescu cînta mai multe concerte în aceeaşi seară erau frecvente în activitatea sa concertistică, ceea ce reflecta nu numai nevoia şi bucuria lui de a fi prezent pe scena de concert, ci robusteţea sa fizică, energia şi forţa intelectuală şi morală cerute de tensiunea unor asemenea evenimente muzicale. În 1910, Enescu a cîntat ciclul complet al celor 10 sonate de Beethoven la Paris, cu Edouard Risler la pian.

Enescu a apărut în acei ani şi ca pianist, cîntînd muzică pentru două piane cu Fauré sau Wurmser, sau acompaniind alţi violonişti. În 1900, a acompaniat pe Thibaud în premiera mondială a *Sonatei a 2-a* a sa, iar în 1907 a acompaniat pe Casals în interpretarea primei sale *Sonate pentru violoncel*. Şi, un fapt extraordinar a fost că la un concert pentru tînărul compozitor Léon Moreau în România în 1903, el a cîntat cîteva piese vocale de Moreau, acompaniindu-se singur la pian. O informaţie ulterioară despre această aptitudine vocală remarcabilă a lui Enescu vine de la Alice Magheru. Ea a participat în 1937 la toate repetiţiile cu ciclul complet al simfoniilor de Beethoven cu orchestra Radio, incluzînd şi Actul al III-lea din *Siegfried* de Wagner, şi îşi reaminteşte că la una din repetiţii, lipsind un bas, Enescu a cîntat „cu vocea sa plină, expresivă şi exactă" de la pupitrul dirijoral întregul rol al lui Wotan, spre surpriza tuturor, care au izbucnit în ovaţii.[13)]

Muzica de cameră a fost un domeniu apropiat al lui Enescu încă din tinereţe. În 1901, el a colaborat într-un trio cu pian, alături de Casals şi Léon Moreau. Apoi, a organizat trioul său cu pian, cu Louis Fournier la violoncel şi Alfredo Casella la pian. În 1904, Enescu îşi alcătuieşte cvartetul său de coarde cu Fritz Schneider, Henri Casadesus şi Louis Fournier, cu care a prezentat toată muzica de cameră a lui Brahms, ceea ce pe atunci era o raritate la Paris. Aşadar, Enescu îşi extinde activitatea în toate sferele exprimării muzicii, menţinîndu-şi mereu forma violonistică strălucită, evident în condiţiile unui volum şi ritm de muncă tot mai mari.

Enescu era frecvent solicitat să participe la concertele comemorative şi de binefacere, la care răspundea cu multă bucurie. În cadrul unor turnee lungi, obişnuia să ofere onorariul primului concert unor instituţii de ocrotire socială. La 17 noembrie 1907, Enescu a interpretat, în cadrul festivităţilor comemorative din Lille, oraşul natal al lui Lalo, *Simfonia Spaniolă* a acestuia. Deşi Thibaud era cunoscut ca un mare interpret al acestei lucrări, lui Enescu i s-a dat onoarea de a cînta la acea festivitate. Într-adevăr, interpretarea lui Enescu era impresionantă de-a lungul tuturor celor cinci mişcări ale acestei celebre lucrări pentru vioară. „Un obicei reprobabil şi inexplicabil — scrie George Manoliu — a fost adoptat de mulţi violonişti, cel de a elimina partea a 3-a, *Intermezzo*. Este, poate partea cea mai puternic evocatoare a trăsăturilor temperamentale spaniole, piesă în care Enescu excela.[14)]

Un efort special al lui Enescu a fost acela privind promovarea unui concert nou, redescoperit, al lui Mozart, *Concertul nr. 7, K.271a,* pentru care a simţit un ataşament personal, fiind primul care l-a interpretat la Paris după o copie găsită în Berlin şi publicată în 1907. Deşi există îndoieli asupra paternităţii lui, el este un concert substanţial mozartian, poate cu unele uşoare modificări făcute de alte mîini. Enescu i-a scris cadenţele şi a promovat acest concert peste tot în Europa şi Rusia. Aceste cadenţe sînt impuse la interpretarea *Concertului nr. 7,* în cadrul Concursului internaţional „Enescu" din Bucureşti.

Cariera internaţională a lui Enescu ca violonist continuă în ritm alert. A avut de mai multe ori turnee în Belgia unde vizita pe Ysaye în vila sa de la ţară şi făcea muzică de cameră cu Ysaye, Kreisler, Thibaud, Casals. Ysaye i-a dedicat lui Enescu una din cele şase *Sonate solo,* celebre, adevăratul testament muzical al lui Ysaye. Este vorba de *Sonata a 3-a, Ballada,* esenţială pentru viziunea muzicală a lui Ysaye, Enescu fiind cel mai tînăr violonist care a devenit apropiat idealurilor lui proprii. În 1909, Enescu a vizitat Rusia şi a cîntat sub bagheta lui Alexandru Siloti şi Mihail Ippolitov-Ivanov iar în 1910 şi 1911, a avut turnee în Olanda, unde nu numai că a cîntat concerte, dar a şi dirijat Orchestra Simfonică din Berlin şi Orchestra Concertgebouw în cîteva lucrări proprii. În 1912, este remarcată prezenţa lui Enescu în Budapesta. El a participat la un concert extraordinar cu un program excepţional: *Concertul pentru violoncel* de Schumann (Casals), *Dublul Concert* de Brahms (Enescu, Casals), *Triplul Concert* de Beethoven (Enescu, Casals şi pianistul Donald Tovey).

Enescu a trăit şi a murit la Paris. Franţa era pentru el „a doua sa patrie". Enescu explica într-un interviu că iubeşte Franţa „pentru că e ţara în care contrastele cele mai izbitoare capătă armonia cea mai perfectă..., e ţara ordinii şi a libertăţii... Şi apoi, conchide el, nu ştiu, de la început m-am simţit atras înspre Franţa. E o atracţie spirituală, bazată poate pe latinitate. În orice caz, mi-e dragă Franţa". 15)

Şi totuşi, Enescu a rămas, totdeauna şi oriunde s-a aflat, cîntînd la vioară, dirijînd sau compunînd muzică, român, un patriot înflăcărat, conştient de ceea ce ar trebui să facă pentru renumele poporului român, pentru dezvoltarea culturii lui muzicale. Deşi, de la vîrsta de şapte ani, a stat cea mai mare parte a vieţii sale departe de ţară, Enescu a consacrat pentru propăşirea muzicii şi artei viorii în România o imensă energie creativă, eforturi de tot felul, spre a servi cu forţele lui progresului spiritual al poporului nostru. Impactul lui Enescu în cultura muzicală a ţării noastre este unic. Într-un interviu, după un concert la Iaşi în februarie 1915, Enescu se adresa unui grup de studenţi : „Urez înflorire bătrînului Iaşi. Să se înalţe la strălucirea veche. Luptaţi pentru înflorirea neamului ! Tinerii să meargă la „carte" şi nu la „cărţi" ! Doresc ca ţara mea să fie cea mai mîndră şi mai fericită". 16)

În adevăr, activitatea lui Enescu în viaţa muzicală a României a fost de o lărgime şi o intensitate impresionante, de la primul său concert la Ateneul Român în 1894, pînă la celebrele concerte cu Menuhin din 1946. Toate turneele lui prin lume se încheiau cu serii de concerte în România, şi nu numai în Bucureşti ci şi în localităţi îndepărtate din provincie.

În 1906, Enescu a dat mai multe concerte de caritate, iar în 1912 a făcut un turneu în ţară pentru a strînge fondurile necesare *Premiului George Enescu pentru Compoziţie,* concurs destinat stimulării creaţiei muzicale româneşti, Enescu prezidînd juriul primei competiţii bianuale din 1913. După izbucnirea primului război mondial, Enescu a petrecut următorii patru ani aproape exclusiv în ţară. În perioada neutralităţii (1914—1916), Enescu s-a devotat cu imensă energie vieţii muzicale din capitală, nu numai cîntînd şi dirijînd, dar şi organizînd noi evenimente muzicale. În decembrie 1914, la un concert pentru Crucea Roşie, el a condus prima interpretare integrală a *Simfoniei a 9-a* de Beethoven în România. Enescu şi-a adus o contribuţie remarcabilă la înfiinţarea Operei Române, avînd onoarea de a

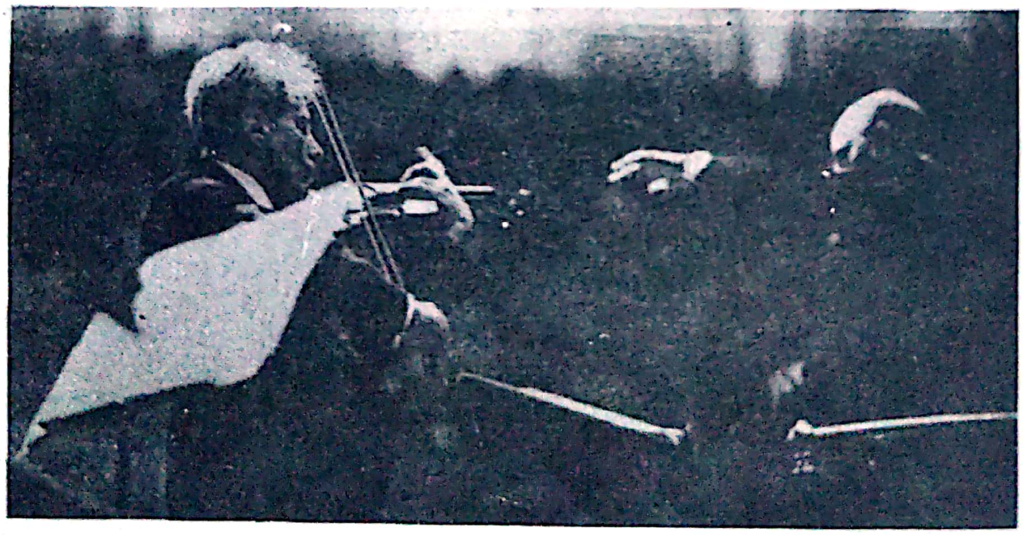
EUGENE YSAYE
1859-1931

Fotografie primită de violonistul Eugen Sirbu de la Antoine Ysaye.

Laureaţii Concursului Internaţional „EUGENE YSAYE“

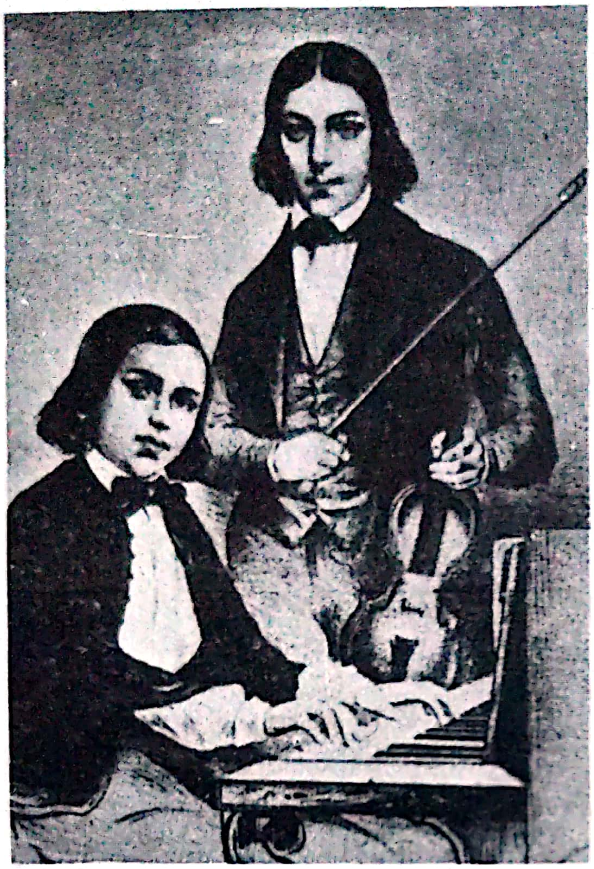
R. Odnopossof, Reyes, Lisa Ghiels, Champeil, Fichtengolz, David Oistrach, Kosoloupova, Goldstein, Lola Bobescu, Virovay. Absenţi: R. Brengola, Makanovitzky (De la stînga la dreapta)

Fritz Kreisler
violonistul cel mai iubit pentru frumusețea și strălucirea sunetului său, pentru charisma personalității sale radiante.

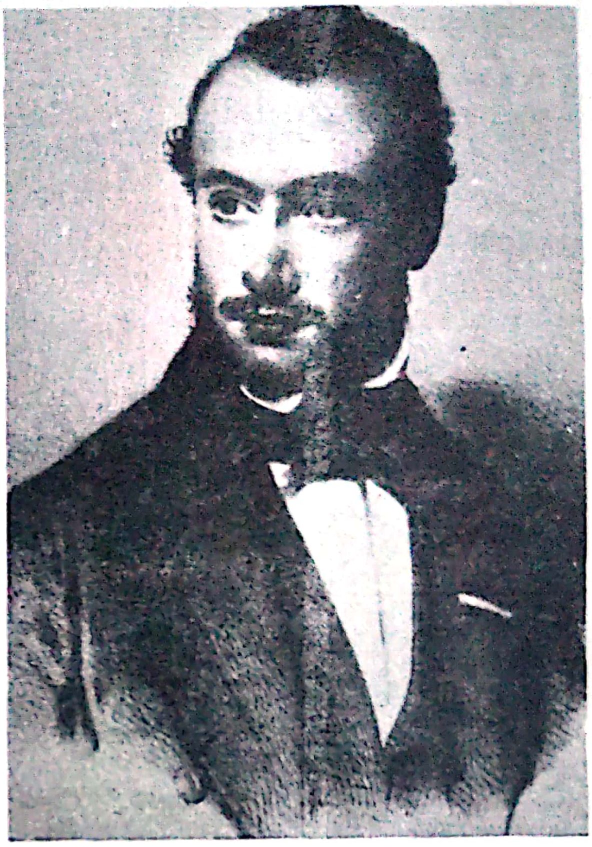


Fritz Kreisler concertînd cu Sir Landon Ronald în marea sală Albert Hall din Londra (1925)

Enescu în 1904 : Scrutînd viitorul muzicii românești



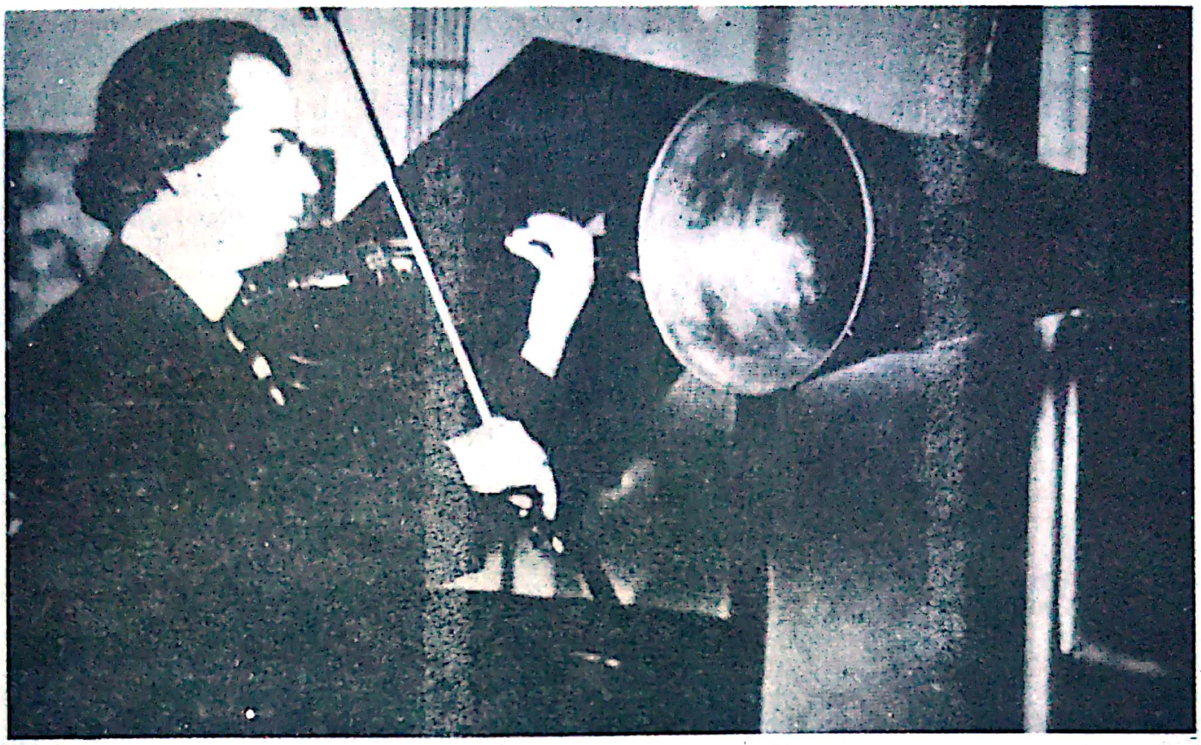
Henri Wieniawski, pentru care nu au existat dificultăţi în tehnica viorii. La pian este fratele său Joseph.



Henri Wieniawski, virtuoz belgian care a sprijinit mai mulţi ani dezvoltarea şcolii ruse de vioară

Pablo de Sarasate, fermecătorul, incomparabil şi creatorul unor compoziţii palpitante prin tehnică şi apel la public.

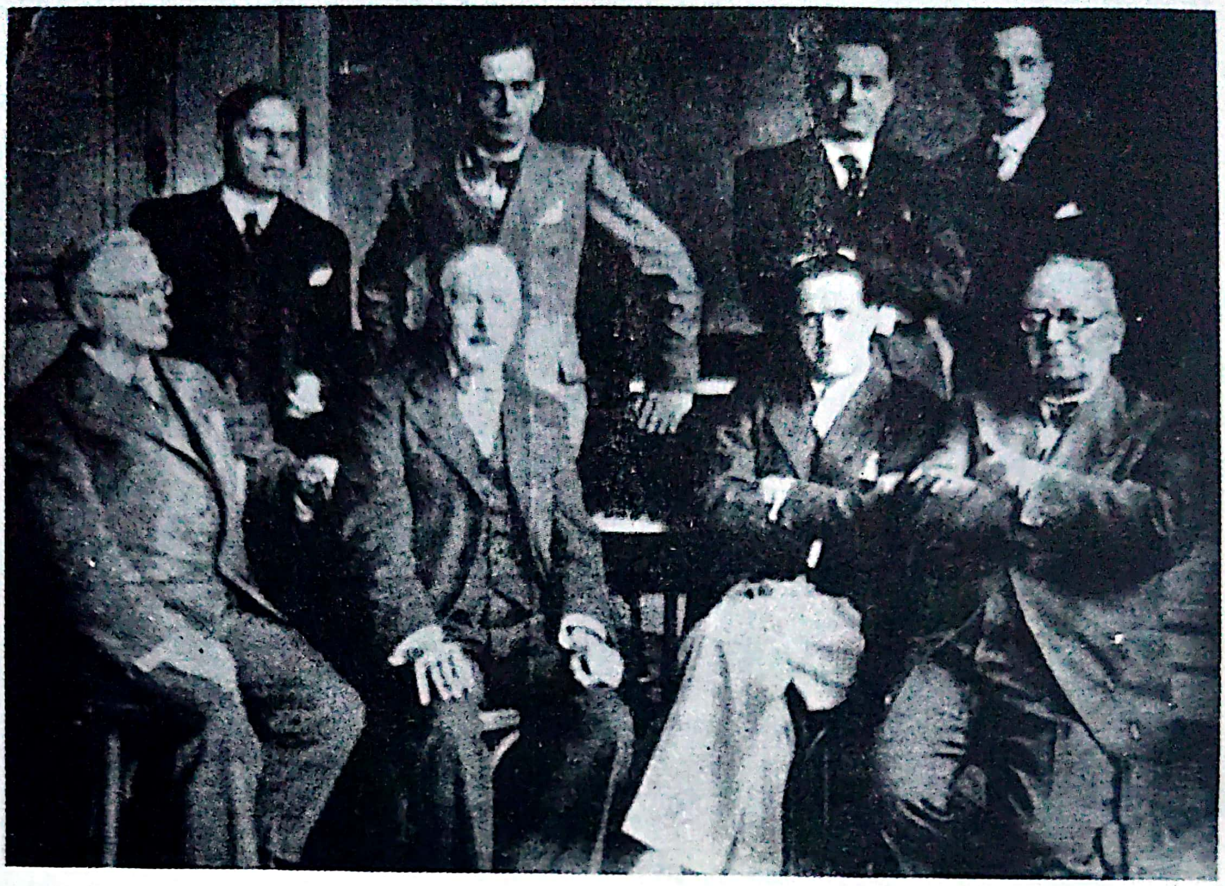
Jacques Thibaud, numit de Paris „Făt Frumos“ al muzicii franceze iar prin sunet o „privighetoare autentică“ (G. Enescu).



Jan Kubelikk făcind o inregistrare la începutul secolului 20.

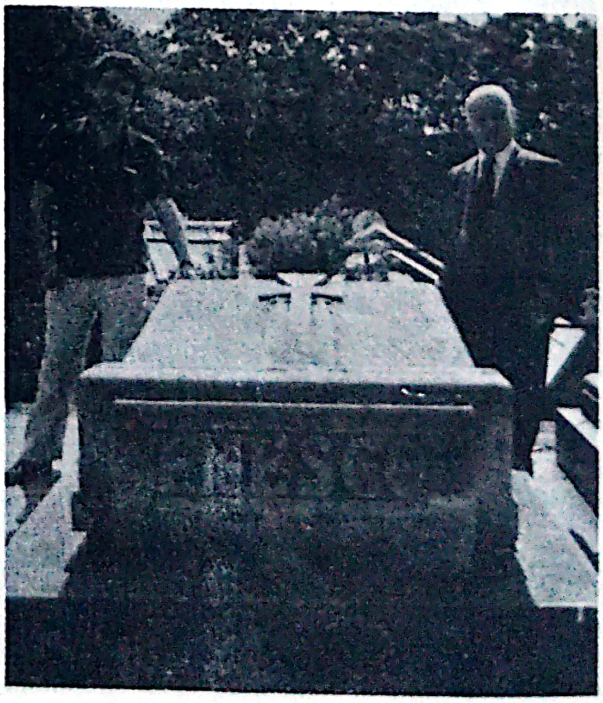
Lucian Capet în 1925
Autorul acelui faimos manual „La tecnique superieure de l'archet.

Zino Francescatti, exponent strălucit al stilului francez.



Juriul unui concurs de vioară din 1936 la Ecole Normale de Musique din Paris. Printre ei se aflau : Ivan Galamian (al doilea din stînga în picioare), Robert Soens și Pasquier, în continuare (în picioare) : Stînd jos de la stînga la dreapta : Crickboom, (profesorul la Conservatorul din Bruxelles), Hayot, Jules Boucherit, Carl Flesch.

Ginette Neveau și George Manoliu în Paris, în 1937, pe atunci student la Schola Cantorum și la cursurile lui Enescu.



Autorul și fiul său la mormîntul lui Enescu în cimitirul Père Lachaise din Paris.

Ginette Neveu, star al violonisticii franceze: „măiestrie tehnică, ton fenomenal, arcuş care produce bucurie cînd priveşti“; o carieră întreruptă tragic la vîrsta de 30 de ani.

Erica Morini, de origine italiană, dar născută în Viena şi formată la şcoala lui Sevcik: „lirism înţelegător, tehnică uluitoare.“

Gioconda de Vito: pentru Ciaccona de Bach, Jan Kubelik i-a sărutat mîna pe scenă la concursul internaţional din Viena în 1932.

Ricardo Brengola, laureat al concursului „Ysaye“ din 1937, prieten şi colaborator al lui Enescu în timpul ultimelor lui cursuri în Italia.

Accardo cîntînd pe vioara sa Stradivarius. El consideră că o vioară excepțională trebuie să fie cîntată de un excelent violonist, spre a scoate la suprafață calitățile maxime ale instrumentului.

Uto Unghi, violonistul cu un sunet de mare frumusețe, al cărui festival „Omagiu Veneției" estre destinat strîngerii de fonduri pentru restaurarea monumentelor artistice.

dirija spectacolul ei inaugural din 8 decembrie 1921 cu *Lohengrin* de Wagner. În primele luni ale anului 1915, sînt menţionate turneele lui Enescu în ţară pentru strîngerea fondurilor necesare construirii orgii de la Ateneul Român, realizîndu-se pînă în aprilie importanta sumă de 30.000 lei.

Între 16 noiembrie şi 31 decembrie 1915, Enescu a susţinut nu mai puţin de 24 de concerte. În acest cadru se înscrie ciclul *Istoria Violinei* în 9 concerte cu Teodor Fuchs, interpretînd 60 de piese diferite de la Corelli la Kreisler. În 1919, a continuat un nou serial, dînd 16 concerte în 7 săptămîni în ciclul *Istoria Sonatei pentru Violină şi Pian*, avînd colaborator pe Alfred Alessandrescu, pianist excelent, compozitor şi om de cultură, care îi oferă lui Enescu o prietenie e va dăinui toată viaţa.

Un eveniment semnificativ din viaţa personală a lui Enescu privind afecţiunea şi umanismul lui, exprimate prin vioară, este cel în legătură cu pictorul român Ştefan Luchian, pe care Enescu îl cunoscuse în 1915 şi pe care îl aprecia şi-l respecta mult. Era în 1916„cînd, cu puţin timp înainte de a muri, Ştefan Luchian, aflat paralizat pe patul suferinţei finale, abia putînd vorbi, a fost vizitat de George Enescu care a intrat în camera lui, a scos vioara şi, fără a vorbi sau aprinde lumina, a cîntat pentru prietenul său două ore fără întrerupere. Apoi, Luchian îi povestea lui Arghezi despre această întîmplare, plîngînd de emoţie.[17]

După intrarea României în război, în august 1916 împotriva Germaniei, Enescu se afla la Iaşi. Aici el a continuat activitatea concertistică, incluzînd numeroase concerte în spitalele cu răniţi. La 8 noiembrie 1916, un astfel de concert a avut loc în Spitalul Sf. Spiridon. Chiar atunci, tînărul Mihail Jora suportase o operaţie de două ore pentru amputarea unui picior, fără nici un fel de anestezie. Enescu a amînat începutul concertului, pînă ce Jora a ieşit din sala de operaţie. Mai tîrziu, Jora a scris că „acel concert i-a redat voinţa de a trăi pe care şi-o pierduse".[18]

În 1917, Enescu înfiinţează la Iaşi, avînd ajutorul prietenilor săi, Nicolae Caravia şi Romeo Drăghici, o orchestră de 60 de instrumentişti locali, între care se afla şi tînărul Vasile Filip, care va cînta şi ca solist. În decembrie 1917, a avut loc primul concert, urmat de alte 26 la începutul anului următor. Aveau loc repetiţii zilnice de patru ore, fiecare instrumentist avînd grijă să-şi copieze partitura. A fost o activitate muzicală cu adevărat eroică, în acei ani grei şi tulburi. În martie şi aprilie 1918, Enescu a făcut împreună cu Nicolae Caravia, un turneu la Chişinău. Apoi, continuă seria de concerte la Iaşi, între care unul este dat în onoarea lui Caudella, cînd a cîntat *Concertul* pe care Caudella i l-a dedicat lui Enescu.

Un eveniment important s-a petrecut în 1924, cînd Enescu a primit vizita lui Bela Bartók în Bucureşti, invitat ca membru în juriul concursului *Premiului George Enescu pentru compoziţie*. Enescu a condus delegaţia care l-a primit pe Bartók în Gara de Nord, l-a luat acasă la el şi au făcut în acele zile muzică împreună. În şedinţa finală, Enescu a cedat preşedinţia lui Bartók, iar în seara următoare (20 octombrie 1924) a avut loc un concert extraordinar Bela Bartók — George Enescu, pe afişul căruia se înscrisese pe o bandă : „un act de profundă semnificaţie culturală : colaborarea lui George Enescu cu Bela Bartók". În cadrul acelui concert istoric, George Enescu a interpretat *Sonata a 2-a pentru vioară şi pian* de Bartók cu autorul la pian. Bartók a fost impresionat de memoria lui Enescu care a primit de la el partitura doar cu două zile înainte, pentru ca, la concert, s-o cînte absolut din memorie.

Enescu avea, de altfel, un ataşament bine cunoscut pentru anumiţi compozitori moderni. Astfel, a susţinut la Bucureşti, în primăvara lui 1921, un ciclu de concerte cu 36 sonate diferite, de la clasicii vienezi, trecînd la d'Indy, Busoni, Louis Vierne, Emil Sjögren (care i-a dedicat lui Enescu *Sonata a 5-a* în 1944), Weingartner, Sigismund Stojowski, Stan Golestan, Jean Huré, Pierre-Onforoy de Breville şi Magnard. În 1923 şi 1926 a atacat noi lucrări de Schmidt, Roussel, Milhaud, Korngold şi Honegger, iar în 1927 a adăugat *Miturile* de Szymanoski, al căror ecou se va resimţi în compoziţia sa *Impresii din copilărie,* în 1940. Dar Enescu s-a oprit în faţa atonalismului, pe care l-a detestat.

Este greu de stabilit lista vastului său repertoriu de concert din aceşti ani, cu turnee lungi în România: 65 de concerte între 3 ianuarie şi 22 martie 1927, la care se adăugau turneele lungi în Europa iar din 1923 şi în America. Turneul din 1927, în România, a fost realizat cu vechiul său prieten, Caravia. La Oradea, Enescu a prezentat în 16 ianurie prima audiţie publică a *Sonatei* sale, *a 3-a, în caracter popular românesc,* pe care o interpretază apoi de mai multe ori la Bucureşti şi la Paris. Enescu şi Caravia cîntau atît de mult împreună, încît lucrările mari erau interpretate de amîndoi din memorie. Trebuie să avem în vedere şi eforturile fizice pe care Enescu nu pregeta să le facă spre a ajunge cu vioara lui în cele mai îndepărtate localităţi din ţară, în timp ce el putea cîştiga mai mulţi bani şi mai uşor în marile săli de concerte din Europa. Era o formă în care se exprima patriotismul profund al lui Enescu. Este semnificativ ceea ce se arăta într-un articol publicat în ziarul Nagyvárad din Oradea (nr. 11, din 15 ianuarie 1927): „Enescu este mînat numai de cele mai idealiste năzuinţi, din moment ce este în stare să se hurduce pe drumeaguri preţ de două nopţi pentru a cînta în localul central din Bistriţa o *Sonată* de Bach. Şi face asta în timp ce poartă la el o telegramă prin care oficiul de impresariat Harmonia îi oferă un onorariu pentru un concert la Budapesta egal cu suma ce o poate încasa pentru cinci concerte în urbiile transilvane. Cu toate acestea, preferă să ia drumul Dejului ori al Sighişoarei; susţine trei concerte la Oradea. Pentru că a spus-o — şi se ţine de cuvînt: vrea să dobîndească stima şi preţuirea artei româneşti“.[19)]

Pe linia dezvoltării muzicii româneşti şi a educării gustului muzical al poporului nostru, Enescu a creat Cvartetul de coarde „Enescu, C. Bobescu, A. Rădulescu, Th. Lupu“, alegîndu-şi astfel instrumentiştii cei mai versatili şi mai apropiaţi ca orizont artistic. Integrala *Cvartetelor* lui Beethoven, realizată de această faimoasă formaţie, a constituit un adevărat eveniment muzical, cu implicaţii largi în activitatea muzicală naţională a poporului nostru. Cvartetul „Enescu“ a continuat activitatea în anii celui de al 2-lea război mondial cu *Cvartete* de Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Schumann, Franck, Fauré, Debussy, Mihail Jora, Ionel Perlea, îmbogăţind continuu viaţa muzicală a ţării. De asemenea, cvartetul a colaborat cu pianişti ca Dinu Lipatti şi Cella Delavrancea. În activitatea cvartetului, din nou se vădea memoria sa fenomenală. În toate cvartetele, el cînta numai din memorie. Alexandru Rădulescu l-a întrebat odată pe Enescu dacă este adevărat că d'Indy ar fi spus că dacă lucrările lui Beethoven ar fi distruse, Enescu ar fi capabil să le reconstituie pe toate din memorie. „O, nu, a răspuns Enescu — numai simfoniile, cvartetele şi triourile, *Misa Solemnis* şi *Fidelio*".[20] Dar toată lumea ştie că pot fi incluse şi toate *Sonatele pentru vioară şi pian* (atît vioara cît şi pianul), cît şi *Sonatele pentru pian*.Tot astfel, Norbert Brainin, conducătorul cvartetului Amadeus, povesteşte că, într-o după amiază la Cursurile de vară din Bryanton, din Anglia, în 1947, Enescu a invitat membrii cvartetului, trecînd cu ei prin toate *Cvartetele* lui Beethoven, ilustrînd tempii şi frazarea pasajelor problematice. „Stătea aplecat pe pian — povesteşte Brainin — cîntînd în întregime din memorie mari secţii din fiecare mişcare, fiecare parte cu nuanţe exacte. Arta sa era supremă. În acea după-amiază, el a trecut prin toate cele 17 cvartete, iar noi eram uimiţi de magia lui".[21]

Violonistul nonagenar Robert Soëtens relata în *Memoriile* sale că Enescu, în respectul tradiţiei şi pentru a nu umbri partenerul de la pian, punea partitura cu *Sonate* pe pupitru, dar nu întorcea niciodată pagina iar alteori aşeza partitura invers.

Anul 1931, anul celei de a 50-a aniversări, a fost un an încărcat cu concerte în Olanda, Spania, Portugalia, cîteva în Paris şi un turneu în România cu 26 de apariţii în provincie. Au avut loc festivităţi în capitală şi în alte oraşe din ţară. Enescu a fost declarat cetăţean de onoare al oraşelor Bucureşti şi Dorohoi. La sărbătorirea oficială în Bucureşti, din partea Societăţii Scriitorilor a rostit un omagiu Liviu Rebreanu. La o recepţie organizată în onoarea lui Enescu, neurologul Gheorghe Marinescu a ţinut o cuvîntare elogioasă, dar care a produs stupoare cînd el a cerut lui Enescu să lase prin testament creierul lui laboratoarelor Universităţii.[22] Şi totuşi, era un gest care arăta uimirea lumii ştiinţifice faţă de geniul lui Enescu !

Enescu a celebrat aniversarea în felul său : a susţinut 7 concerte extraordinare de vioară în Bucureşti, cu *Sonate* de Veracini, Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Franck, Brahms, Debussy, George Enescu şi Ysaye, precum şi piese ca *Nigun* de Bloch, *Poema* de George Simonis, *Guitare* de Lalo, *Kaddisch* de Ravel şi *Romanicheles* de Max d'Ollone. Aceste concerte de vioară s-au împletit cu alte patru concerte simfonice în care Enescu a apărut ca dirijor şi solist cu *Concertul nr. 2* de Bach şi *Concertul* de Beethoven. Dar însăşi programarea acestor concerte în Bucureşti se împletea atît de strîns cu o întreagă risipă de concerte şi recitaluri în multe oraşe şi orăşele din ţară. Monografia „George Enescu" (coordonator Mircea Voicana) are meritul remarcabil de a fi reconstituit acest itinerar jubiliar dens al lui Enescu, pentru a rămîne cu adevărat înmărmuriţi de energia, de puterea de muncă şi de dăruirea acestui om de adevărată cultură şi înalt patriotism : la 22 octombrie, concertează la Giurgiu; la 24 octombrie, susţine primul recital cu Alfred Alessandrescu la Bucureşti; la 26 octombrie, este la Braşov, concertînd în sala Liceului Honterus, iar la 31 octombrie este la Bucureşti, pentru al treilea recital cu Alfred Alessandrescu ; în zilele de 2 şi 3 noiembrie concertează la Craiova, la 4 noiembrie, la Turnu Severin, la 5 noiembrie, la Oraviţa, la 6 noiembrie la Arad, pentru ca, la 7 noiembrie, să fie prezent din nou la Bucureşti, pentru primul dintre concertele de vioară cu Nicolae Caravia ; la 10 noiembrie dirijează primul concert simfonic cu Filarmonica din Bucureşti, iar seara concertează la Olteniţa, pentru ca a doua zi, la 11 noiembrie, să susţină al doilea concert de vioară cu Caravia la Bucureşti şi să plece imediat spre nordul Moldovei, unde la 12 şi 13 noiembrie concertează în Dorohoiul său natal; tot în 13 noiembrie cîntă şi la Botoşani, iar în 14 noiembrie, reîntors la Bucureşti, apare în al treilea concert la Ateneu ; fără nici un pic de răgaz îl întîlnim apoi concertînd în 11, 16 şi 17 noiembrie la Chişinău, la 18, 19 şi 20 noiembrie la Iaşi, şi, din nou, la Bucureşti, unde, în 21 noiembrie, are loc cel de al patrulea concert de vioară cu Caravia, iar în 24 noiembrie, cel de al doilea concert cu Filarmonica ; chiar a doua zi, după acest concert îl găsim pe Enescu la Timişoara, concertînd în 25, 26 şi 27 noiembrie şi apoi, în 28 noiembrie la Oradea ; la 1 decembrie apare ca solist, dirijor şi compozitor la Filarmonica din Bucureşti, la 3 şi 4 decembrie concertează la Tîrgu Mureş, în 6 decembrie Enescu este din nou prezent la Bucureşti la decernarea premiilor de compoziţie Enescu, pentru ca la 7 decembrie să fie din nou în turneu în Transilvania concertînd la Turda, apoi la Cluj în 8, 9 şi 10 decembrie ; la 11 decembrie are loc sărbătorirea sa oficială la Ateneul Român, a doua zi concertează ca solist şi dirijor la Sighişoara, cu orchestra simfonică a Societăţii de muzică din acest oraş, şi... la numai cîteva zile concerta deja în Franţa.[23] Era un efort exorbitant, un tur de forţă care l-ar fi obosit şi pe un tînăr, cu atît mai mult deci pe un artist care împlinise vîrsta de 50 de ani, după cunoscutul ritm şi tensiune a vieţii sale neobosite şi palpitante. Părea că Enescu ar fi vrut să ajungă cu vioara şi bagheta lui la urechile şi sufletul fiecărui compatriot al său, indiferent că s-ar afla în Bucureşti ori în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării !

În anul următor, în 27 mai 1932, George Enescu, la propunerea poetului Octavian Goga, este ales membru al Academiei Române, cea mai înaltă treaptă de consacrare a unui intelectual şi creator român. Prin Enescu, Muzica intra în Academie, forul suprem al spiritualităţii unei naţiuni.

În anii dintre cele două războaie mondiale, George Enescu dedica cîteva luni, vara şi toamna, compoziţiei, iar din noiembrie pînă în iulie, se afla într-un adevărat maraton ca violonist, pianist şi dirijor în Europa şi în America. Dar în fiecare an Enescu venea în România împreună cu Maruca, fiica unor nobili moşieri, Rosetti-Tescani, pe care a cunoscut-o în 1916 şi cu care a rămas toată viaţa, căsătorindu-se în 1939, după ce soţul ei, prinţul Mihail Cantacuzino, a murit, dar de care se separase încă în 1916. La început locuiau la vila Marucăi din Tescani, apoi din 1923, la vila „Luminiş“, din Sinaia, pe care Enescu a construit-o conform cu schiţele lui însuşi. În Bucureşti, Enescu locuia la hotel, mai ales lîngă Gara de Nord, deoarece trebuia deseori să plece din Bucureşti spre alte meleaguri din ţară, dar, la un moment dat, locuia la vila Marucăi de pe Calea Victoriei, preferînd casa din spate, din grădină. Peste tot însă, Enescu lucra, compunea muzică sau făcea muzică cu prieteni români sau veniţi din străinătate. La vila „Luminiş“, Enescu avea un studiou la etaj, mobilat simplu şi modest, de o austeritate monahală, unde se retrăgea spre a lucra, sub impresia acelei vederi spectaculare spre munţi. Pentru alte două treimi ale anului, programul lui Enescu era mai încărcat decît înainte de război. Imediat după război, a luat din nou drumul Parisului. Acolo a regăsit apartamentul său din 26, rue de Clichy şi vila „Les Cytises“ în 1, Avenue de la Glacière, Bellevue, Seine et Oise lîngă Paris.

În 1922, stagiunea în Europa de Vest a început cu o vizită în Belgia în ianuarie (5 concerte în 8 zile), apoi a urmat imediat un turneu în Spania cu Marcel Ciampi la începutul lui februarie s-a reîntors la Paris pentru patru concerte, urmate de o suită de 14 concerte în alte oraşe din Franţa; în martie susţinea concerte cu Georg Ropartz la Strasbourg şi cu André Caplet la Paris.

Cît priveşte America, un turneu programat în 1914 nu s-a realizat din cauza izbucnirii războiului. Astfel, primul său turneu în America a avut loc în 1923, cînd a apărut ca violonist, dirijor şi compozitor cu orchestra din Philadelphia, la 5 ianuarie, sub bagheta lui Leopold Stokowski, Enescu interpretează un grandios *Concert* de Brahms, după care, cu aceeaşi orchestră, concertează la Washington şi Pittsburgh. A fost, apoi, solist şi dirijor cu *Concertul* de Brahms, lucrări proprii, Berlioz şi Debussy cu orchestrele din Boston şi Detroit. După acest turneu, Enescu a vizitat în fiecare an America, pe un itinerariu foarte dens între Coasta de est şi cea de vest a Americii. Vizitînd în 1988 oraşul Cleveland, unde Enescu cînta frecvent, am fost emoţionat şi mîndru să constat că Enescu trăieşte încă în memoria acelor oameni, mulţi dintre ei români americani, şi să aud din gura unor muzicieni ori melomani care îl ascultaseră pe Enescu impresii atît de durabile despre vraja „tonului enescian“, despre profunzimea interpretărilor sale cu lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Saint Saëns, ori cu propria sa *Sonata a 3-a, în caracter popular românesc.* În parcul naţional din Cleveland există un bust al lui Enescu în amintirea legăturilor lui cu locuitorii acelui oraş româno-american.

În martie 1925, Enescu a cîntat la San Francisco acel concert intrat în legendă, cînd Yehudi Menuhin, copilul-minune de opt ani, a fost profund impresionat de personalitatea lui Enescu. „A venit la San Francisco — îşi reaminteşte Menuhin — să dirijeze *Simfonia* sa şi să cînte *Concertul* de Brahms şi, înainte de a fi sunat o notă, eram copleşit. Expresia feţei sale, postura, părul său negru, totul îl prezenta ca pe un om liber, puternic prin geniu şi foc. Iar muzica pe care tocmai începuse s-o cînte era atît de incandescentă, încît depăşea orice aveam în experienţa mea“. 24)

În anii 1930, Enescu, cunoscut înainte pentru robusteţea şi vigoarea sa, a început să aibă probleme de sănătate... În decembrie 1936, a suferit un atac de cord în timpul unui concert la Oradea. Au apărut apoi simptomele acelei spondiloze spinale anchilozante, care avea să ducă la suferinţele şi infirmitatea din ultimii ani de viaţă. În ianuarie 1946, cînd l-am cunoscut şi l-am văzut pe Enescu dirijînd la Ateneul Român, se observa deja această evoluţie care ne întrista pe toţi. Şi totuşi, cu o energie inimaginabilă, el a continuat o activitate colosală atît în România, cît şi în Europa şi America.

În timpul celui de al 2-lea război mondial, Enescu s-a aflat, ca şi în timpul celui precedent, în România, ceea ce ilustra acelaşi profund patriotism care l-a caracterizat în întreaga sa viaţă. Enescu s-a dedicat în aceşti ani integral vieţii muzicale, ţinîndu-se, ca întotdeauna, departe de politică. Viziunea sa filosofică şi artistică era profund democratică. Muzica era pentru el un factor de unire, de înfrăţire şi iubire între oameni, un factor de cultură şi de elevaţie spirituală a unui popor. Absorbit de muzică, Enescu nu avea contact cu evenimentele politice din anii de război. Ocazional, intervenea la guvern spre a ajuta pe muzicieni. A scris Ministerului Educaţiei în favoarea acompaniatorului său, Theodor Fuchs, spre a ridica interdicţia pentru evrei, în cazul lui. Enescu, Mihai Andricu şi Emil Ciolan au trimis o scrisoare Ministerului de interne, cerînd ca tînărul compozitor Matei Socor să fie eliberat din lagăr, unde fusese internat ca militant antifascist.

Enescu a avut mai puţine concerte decît în timpul primului război mondial. Anul 1940 a fost un an alb, dar în acest an şi-a terminat cunoscuta compoziţie, *Impresii din copilărie,* evocarea sonoră a scurtei sale copilării petrecute la Liveni. În 1943, Enescu a înregistrat la radio cu Dinu Lipatti lucrările sale pentru vioară: *Sonata a 2-a, Sonata a 3-a în caracter popular românesc* şi *Impresii din copilărie.* De asemenea, în aceşti ani a avut mai multe concerte ca dirijor.

În octombrie 1945, după terminarea războiului, Enescu a primit la Bucureşti pe eminentul violonist sovietic David Oistrach, care a cîntat sub bagheta sa *Concertul* de Ceaikovski. În aprilie, anul următor, Enescu a vizitat Uniunea Sovietică, unde a cîntat cu Oistrach *Dublul Concert* de Bach, a dirijat simfonii de Beethoven şi Ceaikovski şi a cîntat din memorie *Concertul* de Haciaturian, a cărei partitură a primit-o în acele zile la Moscova, bucurîndu-se de admiraţia şi recunoştinţa compozitorului. Numeroase cronici elogioase au subliniat calităţile excepţionale ale interpretării enesciene. Gorodinski sublinia în articolul din Isvestia, că tonul lui Enescu, realizat prin maxima valorificare a instrumentului, „amintea de maniera unor vechi violonişti — Locatelli, Mestrino şi rusul Handoşkin — care cîntau cu arcuşul slab întins, din care cauză sunetele aveau o transparenţă duioasă, iar timbrul o cantabilitate dulce“.²⁵⁾

În mai 1946, are loc reîntîlnirea lui Enescu cu Menuhin în Bucureşti, după o despărţire de şapte ani. Cele şase concerte în care Enescu şi-a însoţit elevul în toate formele interpretative — ca violonist, pianist şi dirijor — au constituit evenimente muzicale de neuitat. A fost atunci în Bucureşti o adevărată *Primăvară Muzicală,* un festival al marii muzici şi al marii prietenii.

În august 1946, Enescu a făcut ultima sa vizită în satul Liveni, locul unde se născuse. Sute de ţărani au venit să-şi întîmpine pe genialul lor fiu. Romeo Drăghici descrie aceste momente emoţionante din viaţa lui Enescu, care se despărţea definitiv de locurile copilăriei sale: „După aceea, Enescu a cerut să fie lăsat singur să meargă în grădina din spatele casei. La reîntoarcere, era trist, ca şi cum te desparţi de ceva la care ţii foarte mult. De aici a mers la mormîntul tatălui, în Dorohoi şi apoi la mormîntul mamei în Mihăileni, unde, tremurînd de emoţie, a stat în picioare cu capul descoperit apropape un sfert de ceas“.²⁶⁾

În septembrie, Enescu se îmbarca la Constanţa pe vaporul care îl ducea la New York, unde avea primul turneu după război. Acolo, a dat cîteva concerte în beneficiul copiilor înfometaţi din România şi a trimis în ţară suma de 20.000 de dolari. Enescu a revenit în fiecare an în America, pînă în 1950, cînd, din cauza sănătăţii, a anulat turneul din acel an. O plăcere reală i-au făcut-o contactele reînnoite cu alţi muzicieni şi vechi prieteni. Un semn de stimă în care a fost ţinut Enescu de către lumea muzicală, a fost serata în onoarea lui la hotelul Waldorf-Astoria, în New York, în decembrie 1946, cînd au fost prezenţi Kreisler, Heifetz, Toscanini, Milstein, Francescatti, Björling, Tauber, Arrau şi Damrosch, printre cei 1000 de invitaţi.²⁷⁾

Revenind în Europa, Enescu a continuat activitatea concertistică ca dirijor, violonist şi pianist: acompanierea lui Thibaud, a lui Menuhin (cu Sonata a 2-a de Bartók) la Paris în 1947, o reuniune de concert Enescu-Cortot în 6 şi 9 octombrie 1950, interpretînd toate sonatele la pian ale lui Bach, noi apariţii în Liège, Strasbourg, Paris şi în alte oraşe franceze.

În 1947, a vizitat Londra, conducînd Orchestra London Philharmonic, unde a revenit în fiecare an pînă în 1953, conducînd orchestrele London Philharmonic, Philharmonia, BBC şi Beyd Neel.

O muncă mai uşoară în aceşti ani a fost învăţămîntul, care a căpătat un rol mai mare în viaţa lui Enescu. Şi-a reluat cursurile la Institutul Instrumental de sub conducerea elevei sale Yvonne Astruc în 1947 şi a început să predea la noi instituţii : School of Music Mannes în New York, unde avea asistentă pe eleva sa Helen Dowling, Facultatea de Muzică de la Universitatea Illinois, American Academy din Fontainebleau, Academia Chigiana din Siena, cursurile de vară din Brighton şi Bryanston din Anglia. La ultimul curs, pe care l-a acceptat în 1954 la Academia Chigiana, se simţea atît de slăbit, încît era obligat să stea toată ziua în pat, pentru a fi capabil să apară la ora 5 după amiază la curs. Acesta a fost şi ultimul său efort înainte de a fi ţintuit definitiv la patul suferinţei. În adevăr, ultimii săi ani de viaţă, au fost anii unui asalt de supraîncordare omenească şi de dăruire totală pentru muzică, idealul suprem al vieţii sale, În ultimii nouă ani ai vieţii lui, Yehudi s-a aflat mult timp lîngă el, avînd totdeauna senzaţia că „Enescu nu era fericit în exilul său".[28)] Enescu a încetat din viaţă în noaptea de 3 spre 4 mai 1955, fiind înmormîntat în cimitirul Père Lachaise, pe Aleea marilor personalităţi ale culturii franceze şi europene. Cu gîndul la plaiurile moldovene, de unde a pornit în lume la o vîrstă atît de fragedă, Enescu îşi găsea sfîrşitul în inima Franţei, lăsînd poporului român şi lumii muzicale o operă nemuritoare.

Arta violonistică a lui Enescu şi-a găsit expresia analitică în multe lucrări apărute în ţară şi în străinătate. O listă de astfel de lucrări ar putea fi foarte lungă. Menţionăm lucrările profesorului George Manoliu, care a cunoscut direct viziunea interpretativă violonistică a lui Enescu prin participarea sa la cursul ţinut la Paris, în 1937, la Institutul Instrumental condus de Yvonne Astruc. Lucrara sa bilingvă „Enescu — poet şi gînditor al viorii" este o remarcabilă contribuţie şi apogeul cercetărilor sale privind stilul interpretativ enescian.

În străinătate, celebrul său discipol, Yehudi Menuhin, a abordat în toate lucrările sale observaţii pertinente, pline de admiraţie faţă de arta lui Enescu, în toate sferele ei, definindu-şi o viziune totală faţă de marele maestru, pentru care a manifestat de la început un indestructibil ataşament şi afecţiune. Referinţe importante găsim în multe enciclopedii despre marii violonişti ai lumii (Boris Schwartz, Margaret Campbell, Marc Pincherle, F. C. Schang, S. Applebaum, Alberto Bachmann, Henry Roth, Dominic Gill) precum şi în monografii despre Enescu (B. Kotliarov, Noel Malcolm).

Acest interes crescînd pentru cunoaşterea şi aprofundarea stilului enescian se explică prin faptul că, atît din punct de vedere tehnic cît şi muzical, Enescu nu era un violonist obişnuit. El era dotat cu acea intangibilă însuşire a marilor artişti — magnetismul şi impactul radiant al personalităţii sale. Pincherle scria: „Tehnica sa era absolut originală. Dispreţuind principiul academic, el ţinea braţul departe de corp, cotul ridicat, poignet-ul planînd deasupra viorii; folosea arcuşul destul de liber, obţinînd un sunet care ajungea în cele mai îndepărtate colţuri ale sălii... Trilul său era aproape electric. Nici un alt ton nu semăna cu al său — cald, expresiv, uneori cu o răguşeală de fond, ceva trist şi deosebit de mişcător".[29)]

În ce priveşte mîna stîngă, ea avea, în viziunea lui Enescu, nu numai rolul ei spectacular în realizarea virtuozităţii, prin salturile şi acrobaţiile ei pe tastieră. Tehnica mîinii stîngi avea rolul de a asigura o intonaţie pură, în special a semitonurilor, realizînd în acelaşi timp expresivitatea muzicală însăşi. Aici, preocuparea sa principală era să dezvolte libertatea şi elasticitatea mişcării, şi nu forţa pură. Nu viteza în sine contează, împinsă uneori la precipitare şi confuzie, ci o velocitate controlată a tehnicii de degete cu realizarea unor schimburi de poziţii imperceptibile şi a unui *vibrato* flexibil, care poate fi folosit după voie. Enescu avea cel mai expresiv *vibrato,* obţinut tocmai prin flexibilitatea degetelor şi a poignet-ului. Deşi notele din pasaje erau bine articulate, totuşi el punea degetele pe tastieră cu delicateţe. Flesch a observat că „degetele sale atingeau corzile într-un unghi ascuţit care producea un fel de ton moale, catifelat, fără nici un adaos de culoare metalică“.[30)]

În tehnica mîinii stîngi, un rol important revine digitaţiei. „Digitaţia enesciană — scrie George Manoliu — aduce o rezolvare genială a problemelor sistemului poziţional, evitînd schimburile şcolăreşti şi *glissandele* generate de aceste schimburi, înlocuindu-le cu extensii şi contrageri care obligau pe violonist să lucreze între poziţii. Fraza, epurată astfel, de platitudine, capătă relief şi egalitate în tensiunea discursului muzical“.[31)] Studiul frazei muzicale era totdeauna un obiectiv central în arta violonistică a lui Enescu, pentru că ea însăşi este muzica. În interpretarea lucrărilor lui Bach, Enescu avea altă optică decît Flesch. Flesch a introdus elemente romantice în interpretarea lui Bach, pe baza principiului unităţii de timbru, a exprimării melodice pe aceeaşi coardă şi recurgerea la sunetul romantic al poziţiilor înalte, implicînd folosirea *portamentelor.* Enescu însă prefera poziţiile joase la Bach, iar digitaţiile sale îl fereau pe interpret de *portamente* inutile, adesea forţînd mîna ca să cuprindă intervalul de terţă între două degete adiacente. Rezultatul era un stil de a cînta care făcea uz de rezonanţele naturale ale instrumentului care erau sonore, clare şi totdeauna subordonate formei intrinseci şi structurii fiecărei fraze muzicale.

Mîna dreaptă, în viziunea lui Enescu, era cea care trebuia să producă un ton expresiv, care, la el, era atît de original, încît a fost numit de specialişti *tonul enescian.* Kotlearov, autorul unei cărţi despre Enescu în limba rusă, scria : „Enescu susţinea că sarcina principală a fiecărui violonist în antrenarea mîinii drepte trebuie să fie extragerea unui ton pur, plin, flexibil şi expresiv“.[32)] Un ton continuu, de largă respiraţie — acesta era idealul său. Pentru a-l realiza, trebuie să fii capabil să schimbi direcţia arcuşului foarte lin, în orice punct dat (aşa-numita unire a arcuşelor), mînuindu-l cu o completă libertate pe toată lungimea lui, atît în jos cît şi în sus, la fel de egal şi ferm. Arcuşul trebuie să adere la coardă, dar violonistul nu trebuie să forţeze braţul spre a lua avantaj. Un ton puternic, fin şi expresiv provine din flexibilitatea mişcării, a braţului şi poignet-ului, în special în trăsăturile *legato, détaché* şi *spiccato.* Enescu recomanda studiul acestor trăsături de arcuş în diferite ritmuri şi registre, dînd, ca şi Ysaye, o mare importanţă gamelor. Un rezultat combinat al tehnicii mîinii stîngi şi a mîinii drepte este procedeul numit *louré-ul enescian,* care însemna nu numai simpla şi uşoara separare a acelor note punctate cu o linioară sub legato, ci şi sensul expresiv al acelor note, căruia Enescu îi da un caracter elocvent prin accentuări efectuate de uşoare presiuni ale degetului arătător pe baghetă, în mersul elastic al trăsăturii de arcuş.

În cursurile lui Enescu, motto-ul său era: „Tehnica poate fi rezumată într-un singur cuvînt: Muzica“. Întregul echipament tehnic era subordonat muzicii, comunicării ei fidele şi convingătoare. Ceea ce Enescu considera că este adevăratul dar tehnic, nu poate fi dobîndit prin învăţarea unor sisteme de trăsături de arcuş sau digitaţie, pe care apoi să le „aplici“ la muzică. Interpretul trebuie întîi să înţeleagă efectul muzical pe care orice procedeu de arcuş sau digitaţie este capabil sau destinat să-l producă. Digitaţia lui Enescu era idiosincratică, iar în predarea viorii el era totdeauna concentrat în primul rînd spre înţelegerea muzicală a piesei, încurajîndu-şi elevii, dacă erau capabili, să-şi lucreze propriile digitaţii şi arcuşe spre a produce efectele dorite în viziunea lor estetică şi muzicală. Minuţioasele indicaţii pe care Enescu le-a scris pe compoziţiile sale pentru vioară, erau pur şi simplu o încercare de a exprima în notaţie natura efectelor muzicale urmărite de compozitor.

Un concept enescian referitor la psihologia actului interpretativ violonistic este definit de Enescu însuşi într-un interviu publicat în Temesvari Hîrlap din Timişoara din 29 noiembrie 1931. Este vorba de *linişte*a pe care o respira prezenţa lui Enescu pe scena de concert. Replicînd reporterului Gárdoni István, Enescu a spus: „Nu e vorba de o linişte anume, ci despre *autodisciplină* şi *cumpătare*. Furtuna care bîntuie în mine, atunci cînd mă urc pe scenă, nu se poate conchide în cuvinte. A ridica zăgaz în calea furtunii, a o domoli, doar în măsura în care e necesar — iată, asta este arta, care, la urma urmelor, nu e altceva decît o mare doză de autodisciplină. E un postulat care se referă mai ales la artistul interpret, care, toată viaţa, nu face altceva decît să toarne propriul său mesaj în forme preexistente“.

Între cele două războaie mondiale, Enescu a atins apogeul faimei sale ca violonist. Din nefericire, aversiunea sa faţă de gramofon a făcut să fie înregistrate foarte puţine din interpretările sale. El avea în vedere, absenţa muzicii vii, denaturarea sunetului (este drept că ulterior nivelul tehnic a crescut în direcţia asigurării fidelităţii în sistemul HiFi), şomajul generat printre colegi şi efectul psihologic al microfonului. „...Şi-apoi, gîndeşte-te şi d-ta — spunea el într-un interviu în 1936 —, cum vrei să cînt eu în faţa băzdăganiei ăleia de microfon, care mi se plimbă ca un păianjen pe dinaintea ochilor“.33)

Dacă înregistrările sale ca dirijor sînt ceva mai numeroase, cele ca violonist sînt destul de restrînse, ceea ce este un mare dezavantaj pentru generaţiile următoare privind cunoaşterea artei violonistice enesciene. Înregistrările sale mai tîrzii, de după 1940, sînt superbe din punct de vedere muzical, dar sînt dezavantajate din punct de vedere tehnic, prin dezabilităţile fizice (spondiloza spinală şi auzul) din ultimii ani de viaţă. Aceste înregistrări sînt următoarele: *Serenada* de Alfredo Ambrosio (Columbia), *Concertul* de Beethoven, pe care l-am ascultat transmis la Radio Bucureşti, fără a cunoaşte discul sau ceva mai mult despre înregistrare), *Poemul* de Chausson (Columbia), *La Folia* de Corelli (Columbia), *Sonata în Re major* de Händel (Columbia), 1928), *Aubade Provencale* şi *Tempo di minuetto* de Kreisler (Columbia), *Sonata nr. 2, Sonata nr. 3* şi *Impresii din copilărie* de George Enescu cu Dinu Lipatti (Radio România, 1943), *Sonatele* şi *Partitele solo* de Bach (Continental records, 1950), *Sonata nr. 2,* de Schumann (Remington), *Albumblatt* de Wagner (Columbia). O altă înregistrare care nu s-a găsit, este aceea a *Concertului nr. 7,* de Mozart şi a *Rapsodiei Tzigane* de Ravel, interpretate de Enescu la New York, sub conducerea lui Léon Barzin. Acest concert urma a fi repetat la Washington peste trei zile. Între aceste concerte, Enescu a stat la o familie în Baltimore. Într-o seară, gazda a deschis aparatul de radio şi Enescu a fost uimit cînd şi-a recunoscut interpretarea la *Concertul nr. 7,* de la New York. Ce se întîmplase ? O companie de înregistrare a pus un microfon undeva în sala de concert, iar într-un studio, alături, s-a făcut înregistrarea, marcată cu o etichetă care n-a menţionat numele interpretului, iar discul s-a pus în vînzare a doua zi. Staţia de radio (Scanacted) a cumpărat o copie şi a transmis-o seara următoare.[34)] Poate undeva există o copie, singura a acestui concert cîntat de Enescu la apogeul forţelor lui violonistice, ceea ce ar fi ceva extraordinar, dacă s-ar găsi.

Aici se cere a fi menţionat un fapt îmbucurător pentru noi. În Occident sunetul magic al viorii lui Enescu abia se mai păstra în amintirea celor mai vîrstnici care avuseseră şansa de a-l fi ascultat pe viu, în timp ce Compania „Biddulph“ din Londra pentru înregistrări celebre a pus pe piaţă un număr impresionant de discuri-compact cu înregistrări ale marilor violonişti — Kreisler, Ysaye, Elman, Heifetz, Szigeti, Busch ş.a. Recent a apărut la New York datorită înţelegerii şi sprijinului preşedintelui companiei însuşi şi a producătorului Eric Wen, un admirator al lui Enescu, un compact-disc „Enescu“ cu înregistrări din perioada de culminaţie a violonisticii enesciene, devenit „the best seller“ pe piaţa mondială.

Enescu a fost şi un mare pedagog al viorii, de adîncime şi subtilitate, deşi nu s-a descris ca atare şi a avut rareori elevi particulari. El preda cursuri de măiestrie la diferite instituţii muzicale. Între cele două războaie mondiale a dat cîteva cursuri ocazionale : în Bucureşti, în 1921—1922, la Şcoala Normală de Muzică din Paris în 1924—1925 şi 1928—1930. la Institutul Instrumental din Paris condus de Yvonne Astruc în 1937. „Mulţi violonişti — scrie N. Malcolm; se descriu ei înşişi ca elevi ai lui Enescu, participînd numai la un curs scurt sau la cîteva lecţii individuale ; aceasta este o reflecţie nu prea mult exagerată, pentru că, în fapt, chiar cîteva ore cu Enescu puteau avea un rol decisiv asupra dezvoltării lor muzicale — aşa cum arată Ida Haendel“.[35)]

Este vorba de renumita violonistă Ida Haendel care, venind la Enescu după ce a studiat cu Flesch, şi-a schimbat, după cîteva lecţii, interpretarea lucrărilor lui Bach, îndepărtînd zorzoanele şi punînd accent pe simplicitatea şi puritatea liniei, spre a scoate adevărata măreţie a structurii muzicii lui Bach. „Mi se părea — spune ea — că aud pe giganticul Bach pentru prima oară. Deşi Enescu dădea prioritate ideilor muzicale înainte de orice, el nu neglija imperfecţiunile tehnice, ori cea mai uşoară lipsă de acurateţe care niciodată nu scăpa auzului său ascuţit. Am găsit extraordinar că după aceste lecţii cu Enescu, am devenit chiar mai atentă la precizia tehnică decît înainte. Aceasta era ceva inexplicabil, aşa cum nu mă îndoiam de rigurozitatea lui Flesch în materie de tehnică. Încă mi se părea că Enescu era cu un grad mai departe, pentru că fiecare notă era pentru el de o importanţă egală, chiar în pasajele cele mai repezi, care trebuiau să fie de o claritate de cristal“.[36)]

Cel mai de seamă elev al lui Enescu a fost Yehudi Menuhin, al cărui nume se află într-o îndelungată și specială asociație cu Enescu. În 25 decembrie 1926, familia Menuhin l-a luat pe Yehudi la concertul lui Enescu din sala Gaveau, unde aveau să asculte *Concertul în Si bemol* de Mozart cu orchestra Lamoureux și Paray. După concert, ei au mers la Enescu și Yehudi l-a întrebat pe Enescu dacă poate studia cu el. Enescu a ezitat, explicînd că a doua zi la 6,30 dimineața va pleca în România. În final, Enescu a fost de acord să-l asculte pe Yehudi la ora 5,30, a doua zi dimineața. Yehudi a apărut punctual, cu tatăl său, în 26, rue de Clichy, unde a cîntat cu Enescu la pian o jumătate de oră. Apoi Enescu s-a întors către el și i-a spus : „Voi fi fericit să fac muzică cu tine, oriunde și oricînd nu sînt în turneu“. Reîntorcîndu-se la Paris, Enescu a început lecțiile cu Yehudi, fără a le numi vreodată lecții și fără a accepta vreo plată. În anul următor, familia Menuhin a venit în România, locuind la vila „Luminiș“, în Sinaia, unde Yehudi a lucrat intens sub îndrumarea maestrului, într-o zonă atît de pitorească, ale cărei impresii se vor întipări puternic în imaginația lui Yehudi. Mai tîrziu, Menuhin avea să spună despre maestrul său : „Dacă un om mare nutrește îndoieli, discipolul său se va resimți pentru fiecare din ele. Enescu va rămîne pentu mine Absolutul prin care eu judec pe alții. Lăsînd la o parte acele calități inefabile pe care le acoperim cu cuvinte ca „prezență“ sau mantie mistică, venerația mea pentru Enescu, pentru erudiția sa muzicală, este pur și simplu fenomenală. El cunoștea pe de rost întreaga ediție originală (Ur-text) a lui Bach, de 58-60 de volume...“ [37].

Enescu a avut mulți elevi, deoarece la cursurile lui participau sute de violoniști. Fredell Lack, care a participat în 1951 la cursul lui Enescu din New York, unde, după spusele ei, participau sute de studenți, rememorează într-un interviu publicat în revista Strad următoarele: „Dar mi-am spus că acest om este încă viu și trebuie să am prilejul să învăț ceva de la el. Astfel, m-am hotărît să cînt în fiecare săptămînă în clasa lui. Îmi reamintesc că Joe și Lillian Fuchs ședeau chiar în față cînd am început să cînt *Allemanda* din *Partita în Si minor* de Bach, pe care fiecare o cînta în 8. Dar Enescu m-a întrerupt : „Oh, nu ! Este o Allemandă și se cîntă în 4 !“. Și audiența a început să murmure mirată de această punere la punct“. [38]

Printre elevii lui Enescu se numără de asemenea: Yvonne Astruc, Serge Blanc (cunoscut pentru interpretarea Sonatei a 3-a de Enescu), Desmond Bradley, Christian Ferras, Arthur Grumiaux, Ginette Neveu, Ida Haendel, Helen Dawling (asistenta sa la cursurile din Paris și New York și un sprijin de nădejde în ultimii ani de viață ai lui Enescu), Roman Totenberg, Ivry Gitlis, Ralph Holmes, Dany Brunschweig, precum și violoniști români ca Vasile Filip, Sandu Albu, George Manoliu, Ion Voicu, Mihai Constantinescu. Este semnificativ ceea ce arăta Dany Brunschwig, violonist francez, cu privire la elocvența și cultura lui Enescu în cadrul unor lecții la cursurile de măiestrie : „Adesea era dificil pentru noi să urmărim gîndurile lui Enescu, pe care le exprima atît de frumos și elevat, pentru că noi eram, la urma urmelor, numai violoniști, și exclusiv violoniști“. [39]

Un element al progresului fiecărui violonist, căruia Enescu i-a acordat o atenție deosebită, este *practica zilnică*. Enescu înțelegea prin această practică atît exerciții speciale tehnice pentru mîna dreaptă sau mîna stîngă, cît și revenirea — pe plan superior — la studiile clasice ale viorii: Kreutzer, Dont, Rode, fără a fi omise Capriciile de Paganini. Este de notat că Enescu, chiar la apogeul carierei sale concertistice, selecta cîteva studii de Kreutzer ca *studiile 15—20* pentru tril, între care, *studiul 19* pentru tril cu degetul 4, apoi *studiul 13* pentru diferite forme de arcuş. Studiile de Rode erau destinate să asigure atît un ton expresiv (prin studiile de mişcare lentă) cît şi o virtuozitate tehnică strălucitoare (prin studiile din secţiunea de tehnică rapidă). Din punct de vedere al frazei, el considera *studiul nr. 14* de Rode *(Adagio con expressione)* a fi unul din cele mai eficiente. Tocmai o distribuţie raţională a arcuşului în concordanţă cu cerinţele frazării muzicale este dificultatea principală. Urmărind subordonarea tehnicii cerinţelor muzicii pe care o interpreta, Enescu privea diferitele elemente ale frazării ca un tot organic, conexînd legato-urile şi alte forme de arcuş, nuanţele, dinamicile şi digitaţiile, ca părţi ale unui singur agregat muzical.

Se cunoaşte că Enescu, care s-a menţinut totdeauna la cel mai înalt standard ca violonist, nu şi-a întrerupt niciodată studiul practic. Într-un interviu din 1931, exact la vîrsta de 50 de ani, Enescu declara unui reporter că nu practică sportul, iar înainte de concert nu se plimbă, întrucît aceasta ar influenţa circulaţia, s-ar umfla degetele care şi-ar pierde agilitatea, concluzionînd: „Cu toate că exersez şase ore zilnic; învăţ, da învăţ, ca un elev de şcoală elementară“.[40)]

În condiţiile multiplelor lui activităţi şi angajamente de concerte, Enescu folosea practica zilnică chiar şi în timpul cînd se afla în tren, pe drumul lung al turneelor sale, improvizînd acel instrument cu gît de vioară şi tastieră sui-generis, destinat exerciţiilor „mute“. Enescu era sceptic faţă de teoriile despre „măiestrie înnăscută“ sau „tehnică naturală“. Ironizînd pe cei înclinaţi să creadă în astfel de „teorii“, Enescu le spunea limpede : „O măiestrie reală înseamnă 70 procente muncă şi 30 procente talent!“ Munca a fost nimbul personalităţii grandioase a lui George Enescu, în toate sferele şi ipostazele vieţii şi creativităţii sale. Munca a fost bucuria supremă a lui Enescu, din frageda sa copilărie. De la el ne-a rămas aserţiunea: „Să te odihneşti de muncă, prin muncă“, în sensul de a recurge la alte ocupaţii, ca element de diversitate şi recreare, dar şi de utilitate, contribuind la îmbogăţirea spiritului prin lectură, artă şi istorie, cu implicaţii directe în ridicarea calităţii activităţii muzicale.

Cît de mult îl stăpînea pe Enescu pasiunea muncii ne-o mărturiseşte el însuşi într-un interviu publicat în Rampa din 26 octombrie 1931: „Am suferit de anghină pectorală nervoasă, nu-mi mai bătea inima şi cu aceste suferinţe munceam totuşi, cu ocazia unui concert fiind nevoit să întrerup de cîteva ori o bucată de Beethoven. Am mers mai departe cu munca, să mor cu arcuşul în mînă şi n-am murit. Acest lucru dovedeşte că un om care munceşte şi are conştiinţa împăcată, poate să reziste“.

Originalitatea violonisticii enesciene nu se limitează la stilul propriu de interpretare a diferitelor lucrări din istoria muzicii, ci include organic compoziţiile destinate viorii, atît sub aspectul conţinutului muzical, cît şi al formelor de expresie. Aceste lucrări remarcabile — *Sonata nr. 1, Op. 2 în Re major,* dedicată lui Hellmesberger Jr., profesorul său din Viena (1897), *Sonata nr. 2 în Fa minor,* dedicată lui Joseph şi Jacques Thibaud (1899), *Sonata a 3-a, în caracter popular românesc,* (1926), dedicată lui Franz Kneisel, violonist român stabilit în Statele Unite, unde a jucat un rol remarcabil în dezvoltarea şcolii americane de vioară şi *Impresii din copilărie* (1940), dedicată memoriei lui Eduard Caudella — toate sînt exxpresia geniului muzical al poporului român care l-a inspirat pe Enescu în întreaga sa activitate creatoare, aducînd astfel o contribuţie originală de valoare general umană la îmbogăţirea patrimoniului muzical contemporan.

De la prima sonată, structurată în generallpe modelul clasic, Enescu face un salt calitativ cu *Sonata a 2-a în Fa minor*. Este o piesă de o extraordinară unitate. Tema însăşi este de natură monodică, specific enesciană, cu implicaţii armonice de mare rafinament, cu menţinerea primordialităţii melodiei. Curgerea sonoră lineară, texturile pianistice sonore dar delicate, voluptatea cromatică, putînd fi transformată în progresii modale şi cadenţe, toate acestea vorbesc de o compoziţie de o structură aparte, cu acccente neoromantice şi moderne, dar pe baze tonale, de intensă muzicalitate. Fresch a considerat-o „una dintre cele mai importante lucrări din întreaga literatură a sonatei şi una care este pe nedrept neglijată“ 41).

În *Sonata a 3-a, în la minor, în caracter popular românesc,* măiestria lui Enescu în filtrarea melosului popular românesc şi integrarea acestuia prin forme de expresie şi conţinut îi creaţia muzicală contemporană a atins apogeul. Conţinutul emoţional al sonatei este specific naţional în caracter şi, în acelaşi timp, are un profund sens general uman, ceea ce se reflectă în ideea poetică, întruchipată în materialul tematic al unei sonate. Acest material, fiind complet original şi pur naţional, este modelat şi dezvoltat în caracter popular. Subtilul *„în caracter popular românesc“* are o explicaţie raţională. Enescu a motivat aceasta într-un interviu în 1928, definind astfel însăşi structura sonatei: „Nu întrebuinţez cuvîntul de stil pentru că el arată ceva făcut, în timp ce cuvîntul *caracter* exprimă ceva existent, dat de la început. Vă rog să insistaţi asupra faptului că folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic, ci la aceasta contribuie numai impregnarea cu spiritul rasei, următor căreia, compozitorul român va putea să creeze, paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase, asemănător caracterizate“ 42) De aceea, în această sonată, cu caracter explicit românesc, folclorul nu este totuşi „citat“ sau „aranjat“. Enescu a creat aici nu numai materialul folcloric propriu, ci şi un limbaj integral folcloric, în care întreaga atmosferă şi colorit melodic sînt profund româneşti, temele fiind însă încorporate de la început într-un procedeu individual original de dezvoltare melodică şi armonică. Enescu a distilat într-un mod personal chintesenţa muzicii populare româneşti, cu modurile ei, cu ritmurile ei (ritmul parlando rubato din prima parte şi ritmurile de dans ascuţite şi spinoase din ultima mişcare) şi cu bogăţia ei ornamentală. Enescu, ca violonist, expert, a sortat mijloacele interpretative care reproduc în alte forme, elevate, specificul tehnicii lăutăreşti, a folosit extensiv şi alte forme caracteristice din tradiţia interpretativă populară, cum sînt trăsătura de arcuş în diferite secţiuni ale corzii, *portamente* expresive, note nevibrate şi, în final, creşterea intensităţi intonaţionale ca rezultat al ridicării sau coborîrii unei note în concordanţă cu structura modală a muzicii. În unele cazuri, Enescu foloseşte intervale care nu pot fi fixate în notaţia convenţională, fiind nevoit să introducă anumite semne speciale spre a indica un sfert de ton sau trei sferturi de ton, fără a fi epuizată întreaga varietate de deviaţiuni intonaţionale specific lăutăreşti. Violonistul american, Benno Rabinoff, care a studiat această sonată cu Enescu însuşi, arăta următoarele: „Această sonată a fost analizată pentru mine de către compozitor ca o fantezie a vieţii unui lăutar, un fel de muzician vagabond care străbătea Europa în zilele de demult, cîntînd pe la focuri de tabără şi imitînd nu numai sunetele naturii ci şi tehnicile altor lăutari".[43] Se pare, astfel, că Enescu avea în vedere sensul mai general al caracterului Sonatei, şi deci integrarea ei prin surse şi conţinut în circuitul muzical european.

Această *Sonată,* cea mai cunoscută după Rapsodii, a intrat în repertoriul marilor violonişti contemporani. Printre interpretările celebre se înscriu, în primul rînd, cele ale lui Enescu însuşi, de la premiera ei în Oradea cu Nicolae Caravia, pînă la cea înregistrată cu Dinu Lipatti, în 1943, modelul unic şi incomparabil de care ne bucurăm şi azi, datorită discului reprodus de Electrecord. De asemenea, menţionăm înregistrările lui Menuhin cu sora sa, Hephzibah, ale lui Henryk Szeryng, Isaac Stern, Serge Blanc. În România este cunoscută interpretarea fraţilor Ştefan şi Valentin Gheorghiu, care au obţinut şi Premiul Uniunii Compozitorilor pentru interpretarea ei la Concursul „George Enescu" din 1958. Printre tinerii violonişti, amintim pe Eugen Sârbu, acompaniat de Marieta Leonte, despre a cărui interpretare la Concursul „George Enescu" din 1970, maestrul George Manoliu declara în juriu către colegul său, regretatul Ionel Geantă, că „a cîntat-o cel puţin ca Enescu în zilele lui bune".

La fel de originală este şi *Suita Impresii din copilărie.* Prin cele zece miniaturi, definite programatic sau onomatopeic, piesa reprezintă o suită de episoade separate, dar atît de unite, încît formează un poem, ca un tot artistic, Piesa se deschide cu sunetul unui violonist care nu conţine deloc o aluzie la folclor, dar muzica este un fel de distilare a muzicii lăutăreşti în general. Vioara este chemată să producă sunete imitative, ca vuetul vîntului prin hornuri, sau cîntecul mierlei în colivie, sau sunetul produs de un ceas cu cuc, punînd cerinţe uriaşe în tehnica violonistului. Aceste tehnici şi cerinţe trebuiesc bine studiate şi înţelese, înainte de a aborda această suită de mare intensitate sonoră şi frumuseţe muzicală. În ultimii ani s-a descoperit un fragment (partea I, Moderato") din *Sonata în La minor* scrisă în 1911 la Cracalia care a fost adnotată şi editată postum de George Manoliu şi interpretată pentru prima dată în Bucureşti în 1975 de violonista Elena Popescu. Acest fragment a fost numit „Mica Sonată" sau Sonata „Torso", lucrare impusă în programul Concursului internaţional „George Enescu" din 1991.

Creaţia muzicală enesciană pentru vioară reprezintă un important element integrativ al operei lui Enescu şi o înaltă contribuţie românească la îmbogăţirea tezaurului universal al viorii.

Desigur, viaţa şi opera lui Enescu sînt atît de bogate, încît nu pot fi cuprinse exhaustiv într-o sinteză a unei monografii de natura celei de faţă. Aş încheia cu o caracterizare semnificativă pe care a făcut-o F. Schang, publicist american, lui Enescu, între cei 25 de violonişti celebri, de la Paganini la Menuhin, caracterizare care vine de la un admirator competent al lui Enescu: „Cel mai mare muzician român al acestui secol, Enescu a fost un violonist virtuoz, un dirijor, un considerabil compozitor, un pedagog (unul din elevii săi a fost Yehudi Menuhin) şi un muzician savant. Termenul de „savant“ este un fel de titlu onorific, acordat de prieteni ori de critici unui om care nu este numai expert în specialitatea sa, ci şi un învăţat în toate artele şi studiile umaniste. Un astfel de om a fost Enescu“.44)

Bronislaw Huberman (1882-1947)

Bronislaw Huberman s-a născut la 19 decembrie 1882 în Czestochova, oraş în Polonia rusească, fiul unui avocat care a făcut totul pentru a încuraja şi susţine talentul micului Bronislaw. Primele lecţii le-a primit în Varşovia de la Mieczyslav Michalowicz şi Isidor Lotto. La vîrsta de nouă ani, părinţii l-au luat pe băiat la Berlin şi l-au introdus la Joachim, care deşi avea aversiune faţă de „copiii minune“, a fost atît de impresionat de talentul lui încît i-a dat o recomandare pentru a susţine mai multe concerte în Germania, acceptîndu-l totodată la Hochschule şi încredinţîndu-l unui fost elev al său, Carl Markees, primind îndrumări şi de la Joachim. În septembrie 1892 el a cîntat la Expoziţia internaţională de la Viena cu un aşa mare succes, încît al doilea concert a fost dat în faţa împăratului Franz Joseph care l-a dăruit cu mijloacele necesare pentru a cumpăra o vioară pe măsura talentului său.

Lucrînd în Hochschule cu Markees, Hubermann s-a ataşat mai mult de un alt asistent, Carl Grigorovici, un violonist superb, născut în Petersburg şi fost student al lui Vasili Vasilievici Besekirsky, precum şi al lui Dont şi Joachim. Huberman a fost totdeauna recunoscător pentru lecţiile şi cunoştinţele primite de la Grigorovici.

Dar după mai puţin de un an, Huberman a părăsit Berlinul şi a plecat la Frankfurt, unde a studiat cu Hugo Heermann şi apoi la Paris, unde a studiat cu Marsick, încheindu-şi astfel la o vîrstă foarte tînără pregătirea formală.

După încheierea acestor studii, Huberman s-a îmbarcat într-o carieră internaţională de solist la vîrsta de numai 11 ani. Astfel el a cîntat cu considerabil succes în anii 1893-1894 în principalele oraşe din Europa — Amsterdam, Bruxelles, Paris, Londra. La Londra el a fost ascultat de faimoasa primadonă Adelina Patti care l-a luat cu ea la Viena, introducîndu-l în programul unui concert al ei de rămas bun în 1895. Apariţia lui Huberman în acest concert a produs o senzaţie aşa de mare, încît el a dat în continuare 12 concerte cu sălile pline.

Faima sa s-a răspîndit repede şi o suită de turnee cu succese spectaculare s-a derulat în Europa, Rusia şi America. Către sfîrşitul lui ianuarie 1896, el a cîntat la Viena *Concertul* de Brahms în prezenţa compozitorului. Brahms a fost atît de impresionat încît i-a promis că va scrie în mod special pentru el o lucrare mare, o Fantezie, care însă nu s-a mai realizat din cauza morţii lui Brahms în anul următor. Biograful lui Brahms, Max Kalbeck, povesteşte că de la prima trăsătură de arcuş Brahms a fost uluit „iar cînd a ajuns la *Adagio* ochii săi s-au umezit. Şi la sfîrşit, el a îmbrăţişat pe băieţel, al cărui geniu muzical găsise exact modul de interpretare a concertului.“

În 1896, Huberman şi-a făcut debutul la New York în vestita sală Carnegie Hall. Aici el a întîmpinat aversiunea criticilor faţă de manifestarea „copiilor precoce“, astfel că cronicile au fost împărţite, unele recomandîndu-i că ar avea nevoie de a studia un an sau doi cu un mare maestru, deşi repertoriul său era vast iar tehnica sa era la nivelul unui violonist format.

După turneul din S.U.A., Huberman s-a retras din activitatea publică de concert pentru a se consacra perfecţionării sale muzicale şi violonistice. În 1902, el şi-a reluat activitatea de concert cu succese şi mai mari în Europa şi America. În 1909, în urma unui turneu în Italia, el a fost onorat, încredinţîndu-i-se vioara lui Paganini, pe care nu o mai atinsese decît Sivori şi Kocian, cu care a cîntat un concert la Palatul Comunal. Deşi vioara lui Paganini ţinută într-un seif de sticlă şi necîntată multă vreme suferise şi îşi pierduse din sunet, Huberman a cerut timp să se obişnuiască cu ea, i-a schimbat corzile şi căluşul, astfel că vioara a sunat poate ca pe vremea lui Paganini, entuziasmul publicului fiind fără margini.

După primul război mondial, Huberman şi-a reluat activitatea în aclamaţiile publicului care îi simţise lipsa. În 1920 el a cîntat 14 concerte la Paris, în 1924 a susţinut 10 concerte la Viena, iar în 1926 a dat 8 concerte la Berlin. Huberman a cîntat şi la Ateneul Român, în Bucureşti, în 1901, cînd participase şi unul din cei mai severi critici ai lui, Carl Flesch, aflat atunci în ţara noastră ca profesor la Conservator. Huberman a revenit de mai multe ori în anii 1920 cu concerte în ţara noastră. Profesorul S. Nachmanovici din Galaţi îmi povestea odată despre impresia puternică pe care i-o făcuse Huberman la unul din concertele lui în România: era un virtuoz al viorii, foarte aclamat mai ales pentru părţile din partitură în care se exterioriza tehnica sa digitală fantastică.

În anii 1920, Huberman a devenit interesat în mişcarea politică numită „Pan Europa", militînd pentru ceea ce el a numit Statele Unite ale Europei, publicînd articole şi cheltuind mulţi bani. Cînd a venit la putere nazismul, Huberman a anulat toate angajamentele în Germania, scriind acea faimoasă scrisoare *„J' accuse!"* (1933) către Furtwängler, în care îşi exprima poziţia sa fermă privind cultura europeană, „libertatea personalităţii şi autoresponsabilitatea necondiţionată eliberată de toate lanţurile de castă şi de rasă." [21] Pe linia eforturilor de combatere a influenţei nazismului, el a înfiinţat Orchestra Filarmonică a Palestinei în prezenţa lui Toscanini, duşman învederat al nazismului, care a condus concertul inaugural din 26 noiembrie 1936 în Tel Aviv. Astăzi, sub numele de Filarmonica Israelului, această orchestră este unul din cele mai bune ansambluri simfonice din lume.

Continuîndu-şi turneele internaţionale, Huberman a suferit un accident aproape fatal în 1937, ca urmare a prăbuşirii în Sumatra a avionului în care călătorea. I-au fost rănite mîinile şi braţele. Nu se mai spera că va mai putea cînta vreodată. Dar, ca un miracol, sănătatea lui s-a refăcut, încît în 1938 şi-a reluat concertele, cîntînd cu orchestra sa din Palestina. Anii din timpul războiului i-a petrecut în S.U.A. După război şi-a reluat concertele, dar sănătatea sa se înrăutăţea. El a murit în Elveţia la 15 iunie 1947.

Ca violonist, Huberman este socotit a fi fost unul din marii violonişti ai primei jumătăţi a secolului nostru. Hans Keller, editorul Memoriilor lui Flesch scrie în *Apendixul I* din *Memoriile* lui Flesch: „Huberman a fost unul din marii muzicieni pe care i-am întîlnit vreodată. Drept sau fals, impresia mea nu este excentrică : o întreagă pleiadă de artişti a apreciat statura lui ca artist, violonist şi om, incluzînd tipuri de caractere muzicale atît de diferite ca : Brahms, Toscanini, Bruno Walter şi Furtwängler."[3] Cele cîteva discuri făcute de Huberman sînt o dovadă palpabilă a tehnicii şi interpretării sale originale, în special înregistrarea *Sonatei Kreutzer* de Beethoven, al cărei caracter exploziv se potriveşte cu temperamentul lui Huberman. Dar unii violonişti colegi, în principal Carl Flesch, au fost aspri în evaluările lor. Astfel Flesch în *Memoriile* sale este chiar dur, criticînd „ţinerea arcuşului în maniera veche, folosirea unui *vibrato* din deget, fără participarea poignet-ului, *portamentele* în manieră germană, contraste mari între pianissimo şi accentuarea pasională intensă", ceea ce Flesch a numit „extravaganţă".[4] Dar Keller l-a combătut în toate consideraţiile critice, declarînd că Huberman este unul din cei mai mari muzicieni ai timpului. El s-a înscris pentru totdeauna în istoria viorii prin tehnica sa strălucitoare, prin caracterul şi personalitatea sa radiantă. El a lăsat o carte de memorii intitulată „Aus der Werkstatt des Virtuoso" (Din atelierul unui virtûoz), publicată la Viena în 1912.

Lucien Capet (1873-1928)

Lucien Capet s-a născut în Paris, la 8 ianuarie 1873, într-o familie de muncitori proletari care l-a integrat pe copil de mic în munca de întreţinere a familiei, ca servitor sau cîntînd la vioară în cabarete şi cafenele. Totuşi la vîrsta de 15 ani el a reuşit să intre în Conservatorul din Paris, la clasa lui J. P. Maurin, cunoscut pentru promovarea ultimelor cvartete ale lui Beethoven. Sub îndrumarea lui Maurin, Lucien Capet a captat pasiunea pentru muzica de cvartet. Dacă la început, Capet progresa încet, treptat a atins standarde superioare, reuşind să obţină în 1893 Premiul I al Conservatorului, învingîndu-l pe Flesch care a trecut pe locul II.

După terminarea studiilor, Capet a devenit concertmaestru şi solist la Orchestra Lamoureux din Paris iar în anii 1899-1903 a fost profesor la Conservatorul din Bordeaux. Departe de fricţiunile Parisului el a putut să se consacre aici pe lîngă activităţi didactice şi propriei lui perfecţionări, lucrînd pînă la opt ore zilnic. El povestea odată muzicologului american Boris Schwartz că a lucrat trei ani la pregătirea *Concertului* de Beethoven şi 7 ani a *Concertului* de Brahms, înainte de a le cînta în public.[1]

Lucien Capet a devenit unul din violoniştii faimoşi din prima jumătate a secolului nostru, atît ca solist, cît şi ca lider de cvartet, precum şi ca teoretician al arcuşului. Capet este caracterizat de Alberto Bachmann în a sa Enciclopedie a viorii ca „un maestru-interpret al viorii cu o tehnică superbă şi cu un ton cald şi puternic".[2] Doar la Berlin întîlnirea cu Joachim nu a fost un mare succes. Cîntînd acolo *Aria pe coarda Sol* de Bach, Joachim a reacţionat foarte dur, jicnind pe Capet pînă la lacrimi. Cu aroganţa sa tipică, Joachim considera că Bach era domeniul lui absolut şi respingea asemenea „parodii" ale lucrărilor marelui maestru.[3]

În schimb criticile la adresa Cvartetului Capet la Paris sau în alte centre muzicale au fost absente. Cvartetul lui Capet înfiinţat în 1903 a devenit faimos prin turneele sale de mare succes de-a lungul Europei. La un moment dat din cvartetul lui Capet făceau parte C. Delobelle (vioara a 2-a), H. Benoit (viola) şi M. Henri (violoncel). În 1904 el a organizat la Paris un ciclu complet al Cvartetelor de Beethoven, ciclu devenit o tradiţie şi o mare atracţie pentru publicul meloman francez. Carl Flesch l-a numit pe Capet în *Memoriile* sale „lider de faimă mondială al Cvartetului care îi poartă numele“.[4] Cvartetul Capet a făcut apoi turnee în provinciile franceze, a călătorit în Italia, Germania şi Anglia, obţinînd peste tot succese răsunătoare.

În 1907, Capet a fost numit profesor la Conservatorul din Paris pentru muzica de cameră, contribuind la formarea mai multor violonişti de frunte, între care Eugen Michaelowitsch, excelent virtuoz al viorii şi profesor la Conservatorul din Moscova şi Ivan Galamian, unul din marii pedagogi ai viorii în America.

În 1910, el îşi reorganizează cvartetul şi timp de un an se ocupă de coordonarea tehnică, de omogenitatea arcuşelor şi producţia tonului, potrivit vederilor lui. Flesch, unul din prietenii lui apropiaţi şi, după cum se ştie, un sever critic al violoniştilor de orice rang, a subliniat calităţile remarcabile ale lui Capet în domeniul muzicii de cameră : „Impresia mea totală a fott totdeauna favorabilă : coordonare exactă, interpretare serioasă, mijloace tehnice superioare... Am admirat fără rezerve ordinea şi precizia în soluţionarea problemelor de arcuş.“[5] În 1911, Capet a reprezentat Franţa la Festivalul Beethoven din Bonn, obţinînd aclamaţii, iar în 1912 a călătorit în Rusia cu Gabriel Fauré la pian cu un program integral de muzică franceză.

Lucien Capet a intrat în istoria viorii totodată prin imensa sa contribuţie teoretică la perfecţionarea tehnicii arcuşului, prin tratatul său, *„La technique supérieure de l'archet“*, apărută la Paris în 1916. El a preluat de la Maurin modelul de ţinere a arcuşului : bagheta se ţine între degetul mare opus şi cel mijlociu, formînd un inel şi permiţînd rotaţia baghetei în funcţie de cerinţele utilizării părului spre a realiza diferite grade de intensitate a tonului. Interpretul trebuie să fie capabil să ruleze bagheta arcuşului între degetul mare opus şi degetul al treilea de deasupra baghetei, în funcţie de cerinţele intensităţii tonului, părul putînd pătrunde după voie mai adînc şi pe o suprafaţă mai mare în coardă, ceea ce este esenţial în producţia tonului, nu numai pe notele lungi ci şi pe cele scurte *(spiccato)*. Această rulare a arcuşului ar putea produce, după Capet, şi un fel de *vibrato de arcuş*, o anumită culoare a tonului, independent de *vibratoul* cu mîna stîngă. Uneori membrii Cvartetului Capet cîntau fără vibrato, realizînd sunete pure doar cu arcuşul, ceea ce era un fel de obsesie a lui Capet.

Capet insista mult asupra divizării arcuşului pentru scopuri practice : jumătăţi de arcuş, pătrimi, treimi, optimi, fiecare trăsătură trebuind să fie stăpînită cu răbdare, ceea ce nu este uşor de făcut. El a descris şi apărat cu multă meticulozitate această tehnică a arcuşului, realizînd conducerea cu cel mai fantastic control a arcuşului. De aceea Flesch a spus că tratatul lui Capet ar putea fi numit *„Arta de a diviza arcuşul“*. Capet avea o preferinţă deosebită pentru arcuşul ciocănit, *martelat*, care sună curat şi precis, dacă este folosită din plin suprafaţa părului. Aceeaşi înclinaţie o avea şi pentru arcuşele sărite (*spiccato, sautillé*), care trebuiesc studiate cu un atac clar pe fiecare notă. De asemenea, el avea la dispoziţie o varietate de arcuşuri *staccato.* Capet a restabilit credinţa clasică în proeminenţa arcuşului ca instrument al expresivităţii viorii. Întreaga măiestrie a mîinii drepte el a pus-o în serviciul Artei — „o vastă şi nobilă bătălie a Spiritului asupra Materiei — aşa putem plasa toate elementele tehnice în serviciul Idealului". [6]Capet a murit de tînăr, în 1928, pe neaşteptate, numai după o zi de boală, considerată neserioasă. Cu el a murit şi idealismul şcolii vechi de vioară.

B. O NOUĂ GENERAŢIE DE MARI MAEŞTRI AI VIORII ÎN SECOLUL XX

Progresele revoluţionare pe care le-a adus secolul al XIX-lea în domeniul artei şi tehnicii viorii au dus la evoluţii spectaculare ale violonisticii contemporane, atît sub raport creativ, cît şi tehnic-interpretativ. Au apărut noi tipuri de virtuozi ai viorii, provenind din şcoli naţionale de vioară de înalt nivel pedagogic şi de reputaţie internaţională. După generaţia marilor violonişti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului al XX-lea a apărut o nouă generaţie de mari violonişti pornită din Rusia şi din şcoala lui Leopold Auer, reprezentată de Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Jascha Heifetz şi Nathan Milstein, care au acoperit cu arta lor violonnstică, plină de forţă, strălucire, sunet unic şi radiaţia personalităţii lor, cea mai mare parte a secolului nostru, dacă avem în vedere că dispariţia acestor mari maeştri ai viorii de pe scena mondială de concert şi din viaţă s-a produs la sfîrşitul deceniului al şaptelea, iar Nathan Milstein ne-a părăsit la 22 decembrie 1992, după ce doar cu cinci ani mai înainte l-am putut asculta în sala Barbican din Londra cu un memorabil concert de Brahms. Desigur, prin arta şi forţa personalităţii lor, ei s-au fixat pentru totdeauna în istoria sunetului miraculos al viorii.

Mischa Elman (1891—1967

Mischa Elman s-a născut la 20 ianuarie 1891, la Talnoi, un orăşel între Kiev şi Odessa, o zonă cu populaţie evreiască densă, încît tatăl său a spus „Noi, Elmanii, sîntem copii ai ghetoului".[1] Bunicul lui Mischa a fost muzician, violonist autodidact. Tatăl său a fost profesor, dar pasiunea lui era muzica. Mischa a arătat înclinaţii spre muzică la trei ani, dar numai la cinci ani i s-a permis să cînte pe o vioară mică. Progresul lui a fost atît de rapid, încît a început să se vorbească de el în oraş ca de o mică minune. Între timp micul lor oraş a fost devastat de pogrom, iar familia Elman s-a mutat la Odessa, în 1897.

Mischa, în vîrstă de şase ani, a primit o bursă pentru Conservator, unde a studiat cu Alexaader Fidelmann, un fost elev al lui Brodsky. De cîte ori la Odessa sosea o celebritate, Mischa era prezentat de tatăl lui spre a fi audiat şi toţi erau încîntaţi de talentul lui. Dar familia sa, cu cinci copii, nu avea mijloace să susţină educaţia muzicală a lui Mischa mai departe. Atunci tatăl său a găsit o soluţie: a luat copilul şi a mers cu el prin Ucraina să concerteze şi să strîngă ceva bani. Succesul său a întrecut aşteptările. Un patron bogat a fost de acord să-l trimită pe Mischa la Petersburg spre a studia cu Auer. Cum, din întîmplare, au aflat că Auer urma să cînte la Elisavetgrad, un oraş la 200 de kilometri nord de Odessa, tatăl şi fiul au luat trenul şi au reuşit ca Mischa să fie ascultat de Auer, care a fost impresionat de „băiatul de 11 ani, foarte mic pentru vîrsta lui şi cu mîini minuscule", obţinînd imediat pentru el o bursă de la Conservator.

În ianuarie 1903, tatăl şi fiul au sosit la Petersburg. La Conservator, Mischa a făcut senzaţie. El a cîntat *Capriciul 24* de Paganini, fara sa fi lucrat vreodată studii preliminare. Auer a decis imediat ca Mischa să fie trecut la grupul stuenţilor seniori. Cu talentul său manual şi muzical incredibil, Mischa putea cînta orice. Dar lipsa unui fundament tehnic i-a cauzat lui Mischa considerabile dificultăţi în anii de mai tîrziu.

Deşi Auer se opunea ca aceste talente prodigioase să cînte în public, mîna lui Auer a fost forţată de talentul lui Mischa, admiţînd riscul de a-l trimite pentru un debut la Berlin, după ce a fost pregătit de Auer în vara lui 1904 în Finlanda, unde se afla în vacanţă. În septembrie 1904, tatăl şi fiul au sosit la Berlin. Locuind la hotel, tatăl a uitat gazul deschis şi peste noapte Mischa era aproape mort prin asfixiere. Abia a fost readus la viaţă şi trezit din acel somn riscant. A doua zi totuşi, după cum îşi reaminteşte tatăl, a cîntat ca „un posedat", *Concertul* de Ceaikovski cu pian şi *Ciaccona* de Bach. La concertul de debut oficial din 14 octombrie 1904 a fost selectat un program mai spectacular, dar criticile au fost superlative, în comparaţie cu Vecsey, „Mischa Elman fiind un fenomen mai senzaţional decît tînărul său rival". În ciuda rivalităţii lor profesionale, ei erau buni prieteni şi au cîntat împreună la Berlin la vila unui patron muzical Mendelssohn, *Dublul Concert* de Bach. Se spune că tonul lui Mischa îl umbrea pe al lui Vecsey.

După debutul la Berlin, cariera lui Elman a crescut ca un torent. În 1905, a avut un debut senzaţional la Londra, cînd a fost invitat să cînte la palatul Buckingham în faţa regelui Edward al VII-lea şi a regelui Spaniei. Auer era cu ochii pe Mischa. În vara lui 1905 au petrecut împreună trei luni, lucrînd un repertoriu nou. În 1906, Auer şi Mischa au cîntat împreună la Londra *Dublul Concert* de Bach.

O nouă perioadă a carierei sale a început odată cu debutul său la New York, cu Orchestra Simfonică Rusă, sub bagheta lui Altschuler. Acum purta un costum nou de „băiat mare", dar Mischa era mai mîndru şi mai fericit atunci fiindcă devenise proprietarul unei viori Stradivarius. El a dat cea mai frumoasă interpretare a *Concertului* de Ceaikovski, poate cea mai frumoasă din viaţa sa.. În trei stagiuni, a bătut toate recordurile, cîntînd cu toate orchestrele majore, de la o coastă la cealaltă a Statelor Unite. La 17 ani, era aclamat ca „rege al violoniştilor" şi a rămas neschimbat pînă ce a sosit Heifetz în 1917. Popularitatea lui Elman în America creştea considerabil. În 1913, a obţinut 35.000 dolari pentru discurile sale, o sumă imensă pentru acel timp. Discul său cu *Elegia* de Massenet, în conexiune cu legendarul Enrico Caruso, era practic un obiect de valoare nelipsit din nici o casă. Crezul expres al lui Elman era: „Adevăratul test al oricărei interpretări este — cum sună?“ [2] Într-adevăr, tonul lui Elman era incredibil de frumos, era „un ton de aur“, cum i s-a spus în tot timpul vieţii lui.

Cînd a apărut competiţia cu Heifetz, evident că tehnica lui Elman era mai puţin infailibilă decît a lui Heifetz. Dar, de fapt, calitatea cea mai de preţ a lui Elman era nu tehnica, ci tonul său unic şi bogat, vitalitatea înflăcărată, comunicarea sa în mod convingător cu ascultătorul. El avea vervă ritmică, dar nu cînta strict în tempo, iar uneori dirijorii aveau dificultăţi în acompaniament. Cu anii, Kreisler şi Heifetz s-au plasat în centrul scenei, în timp ce Elman a început să scadă în popularitate. Şi totuşi, publicul i-a rămas devotat, adorîndu-i tonul pur şi intensitatea caldă.

Elman era scurt şi îndesat, cu braţe scurte, care necesitau o prindere specifică a arcuşului spre a-i permite să ajungă cu trăsătura la vîrful lui, şi totuşi nici aşa arcuşul său nu era în întregime paralel cu căluşul. Cînta cu părul arcuşului puţin mai destins. Degetele mîinii stîngi erau aşezate destul de plat, astfel că atingeau coardele mai mult cu partea cărnoasă decît cu vîrful degetelor. Era foarte nervos cînd îşi ajusta vioara fiind gata să experimenteze un nou căluş sau pop, chiar înainte de concert. Intonaţia sa era perfectă, urechea sa era infailibilă. La 75 de ani, arcuşul său avea o stabilitate perfectă. Memoria sa muzicală era excelentă şi a păstrat-o pînă la sfîrşitul vieţii. În ianuarie 1967, cu cîteva luni înainte de a muri (a murit în aprilie 1967), Elman a susţinut un recital în Beverley Hils (California), în întregime din memorie cu: *Sonata în re major* de Händel, *Sonata în re minor, de Brahms, Concertul în La minor* de Spohr, *Rondo Capriccioso* de Saint Säens, *Serenada Melancolică* de Ceaikovski. Elman avea un repertoriu vast, mai ales clasic, iar din muzica modernă numai *Concertele* de Martinu şi Haciaturian. În 1936 a cîntat la Carnegie Hall, în New York, 15 concerte în cinci seri, în cadrul unui ciclu intitulat *Dezvoltarea literaturii viorii.*

Elman avea tot timpul la dispoziţia sa un pianist cu care lucra şi repeta în fiecare zi, astfel că toată viaţa lui Elman a fost, atît pe scena de concert cît şi în afara ei, numai muzică. În anii 1920, a cîntat sonate cu sora sa, Liza, o excelentă pianistă.

O trăsătură personală remarcabilă a lui Elman era puternicul simţ familist: el era profund devotat părinţilor săi, tatălui care i-a îndrumat fiecare pas pentru zeci de ani şi care a rămas cel mai perceptiv critic, precum şi-a iubit şi cele trei surori, toate muziciene. În apartamentul părinţilor săi din New York, Mischa venea regulat să-şi cînte programul pentru fiecare apariţie sau să facă muzică de cameră cu prieteni devotaţi. Îi plăcea să discute politică, dar mai ales muzică, să comenteze apariţiile altor violonişti, ca şi pe ale lui proprii. Pentru el, toţi violoniştii mai tineri cîntau ca studenţii. Nu era invidios decît pe Kreisler şi pe Heifetz. O întîmplare plină de umor, petrecută la un recital al lui Heifetz la New York, este redată de violonistul român Sandu Albu, aflat atunci într-o lojă la Carnegie Hall împreună cu prinţul irakian Muhiddin, Mişcha Elman şi soţia, şi pianistul Godowski. La un moment dat, în timp ce tînărul Heifetz desfăşura o forţă violonistică incredibilă, Elman începe să transpire, ştergîndu-se cu batista, şi şopti către Godoski: — „E tare cald aici !, la care Godowwski a răspuns liniştit, zîmbind — „O fi, dar nu pentru pianişti!“ [3)]

Elman cînta bine şi la pian, citea la prima vedere a partiturii. De asemenea, era un excelent conducător de cvartet. A creat în 1920 cvartetul

Elman (cu Eddy Bachmann la vioara a doua, Nicholas Moldovan, violă, Horace Britt, violoncel), care pentru mulţi ani a continuat să dea concerte cu un mare succes.

Unul din admiratorii săi şi cel mai strict sever al lui Elman a fost integrul Carl Flesch. După ce a notat „instabilitatea ritmică“ şi stilul declamatoriu, Flesch i-a atribuit lui Elman „unul dintre cele mai onorabile locuri în arta contemporană a viorii“.[4] Szigety compara impactul tînărului Elman în 1905 cu o nouă eră în arta viorii. În 1964, după 60 de ani de la debutul său în Berlin, Elman s-a reîntors să cînte *Concertul* de Mendelssohn cu Filarmonica din Berlin. Istoricul german al artei viorii, Hartnack, apreciază în felul următor pe Elman la vîrsta lui de 73 de ani : „Căldura interioară, lirismul tandru, măiestria formei, unicul bel canto au dat interpretării calitatea unei splendori nerepetabile“.[5] Într-adevăr, Elman nu s-a retras pînă la sfîrşitul vieţii nici de pe scena de concert, nici din studiourile de înregistrări, aducînd mereu în interpretarea sa acelaşi farmec al romantismului tîrziu, cu *vibratoul* său pulsatil şi generoasele şi rafinatele portamente, ca o reacţie împotriva a ceea ce el numea stilul „obiectiv“ modern, rece, mecanic şi inexpresiv. Tradiţia la care Elman a aderat era aceea a accentuării figurii dominante a interpretului ca intermediar vital şi necesar între compozitor şi ascultător, preţuind subiectivitatea interpretării în cadrul căreia frumuseţea tonală pură şi bravura sînt virtuţi şi nu excese.

Elman a continuat să lucreze literalmente pînă în ziua morţii. Cînd a aflat că Arthur Rubinstein avea să cînte la Londra trei concerte la Royal Festival Hall, el a reacţionat imediat că vrea să facă la fel „Vreau să cînt“, a spus el. Ultima sa manifestare publică a avut loc la Chapel Hill, Carolina de Nord, unde a dat un recital cu pianistul său Joseph Seiger şi a ţinut un curs de masterclass. Seiger îşi reaminteşte ultima lor repetiţie timp de două ore cu *Sonata* de Fauré. Au mers împreună la dejun, Seiger i-a recomandat să nu mai facă un nou angajament, dar Elman nici nu vrea să audă de acest lucru. În după-amiaza aceea din luna aprilie 1967, Elman a mers acasă, şi a murit. Este un exemplu unic de dăruire totală muzicii, viorii, pînă la ultimul strop de viaţă.

Efrem Zimbalist (1889—1985)

Efrem Zimbalist s-a născut la 9 aprilie 1889, în Rostov pe Don. Primele lecţii le-a primit de la tatăl său, violonist şi dirijor la Opera din Rostov. La vîrsta de cinci ani, a fost admis la Şcoala Imperială de Muzică locală, o ramură a faimosului Conservator din Petersburg. Deşi studia cam puţin, fapt pe care mai tîrziu Zimbalist l-a regretat, el a progresat rapid, ajungînd să cînte *Concertele* de Goldmark şi Vieuxtemps No. 4. În 1901 a fost admis ca bursier la Conservatorul din Petersburg, iar după o perioadă de pregătire cu asistentul lui Auer, I. Nalbandian, a fost primit în clasa lui Auer, unde a rămas pînă în 1907. Acesta pare un progres încet pentru cineva foarte dotat ca Zimbalist, dar Auer nu era prea mulţumit de disciplina şi participarea lui la lecţii cu regularitate. Lui Zimbalist i se păreau uşoare disciplinele de Conservator, cum erau de exemplu solfegiul şi dicteul. Lui îi plăcea să solfegieze mereu *Moto perpetuo* de Paganini. Curînd, Auer i-a permis totuşi să cînte *Simfonia Spaniolă* de Lalo la Helsinki.

În 1903, la recomandarea lui Auer, a cîntat la Conservatorul din Moscova *Concertul* de Ceaikovski, partea I, în cadrul unei manifestări pentru a 10-a aniversare a morţii compozitorului. Cînd a absolvit, în 1907, directorul Conservatorului, Glazunov, a scris cu entuziasm despre programul lui de absolvire cu concertul de Glazunov „Un talent colosal. Interpretarea sa este inspirată, plină de însufleţire. O impresie adîncă, fără comparaţie.[6] Dar profesorul său adăuga cu ironie: „Împărtăşesc opinia directorului, dar trebuie să adaug că, în ultimii doi ani, a lipsit de la multe lecţii, ceea ce justifică — probabil — realizările sale". Ceea ce nu l-a împiedicat pe Zimbalist să ia Medalia de Aur şi Premiul Rubinstein:

Cîteva luni mai tîrziu, la 7 noiembrie 1907, şi-a făcut un debut strălucit cu Filarmonica din Berlin cu *Concertele* de Brahms şi Glazunov. În 1910 i s-a făcut deosebita onoare de a cînta ca solist la Concertul de Anul nou cu orchestra Gewandhaus din Leipzig, sub bagheta legendarului Arthur Nikisch. În acelaşi timp şi-a făcut debutul la Londra.

Cu reputaţia sporită în Europa, Zimbalist a debutat în Statele Unite la 27 octombrie 1911 cu orchestra simfonică din Boston, sub bagheta lui Max Fiedler. A ales o lucrare mai puţin familiară, *Concertul* de Glazunov, compus în 1905. Succesul lui Zimbalist n-a fost senzaţional, dar a fost substanţial şi în creştere fermă. A decis să se stabilească în America. În 1914 s-a căsătorit cu faimoasa cîntăreaţă Alma Gluck şi a apărut cu ea în recitaluri nu numai ca violonist, ci şi ca pianist acompaniator. Ea a murit curînd, în 1938.

Printre studenţii lui Auer, Zimbalist era totdeauna admirat pentru muzicalitatea sa, în contrast cu colegii de tip virtuoz. Interpretările sale reflectau gustul şi rafinamentul, pătrunderea în esenţa muzicii pe care o cînta. El era mai puţin emoţional decît Elman şi mai puţin perfecţionist decît Heifetz. Zimbalist avea, în schimb, un stil nobil şi cînta cu mare demnitate. El nu grăbea niciodată tempii şi se ferea de exhibiţionism tehnic. În opinia lui Flesch, care i-a „pictat" pe toţi violoniştii timpului său, Zimbalist nu arăta „a fi o personalitate însemnată" şi-l considera cel puţin „interesant" între elitele studenţilor lui Auer. Alţii, care l-au ascultat, sînt însă de altă părere: „Este un interpret cu superbe calităţi violonistice — scrie Boris Schwartz; produce cel mai rapid *spiccato* pe care l-am auzit vreodată în pagina de Final din *Habanera* de Sarasate".[7] Toate calităţile distincte ale stilului şi sunetului lui Zimbalist erau acum ferm stabilite: un perfect ton de aur produs de cea mai elegantă trăsătură de arcuş trasă vreodată peste coarde, fluiditatea strălucitoare şi uluitoare a mîinii stîngi în realizarea pasajelor de virtuozitate şi, mai ales, acea nobleţe de patrician a interpretării, eminent satisfăcută în profunzime şi simplitate.

În 1929, Zimbalist a fost numit profesor la Institutul Curtis din Philadelphia, urmînd lui Flesch, în acelaşi an cu maestrul său Auer. După moartea lui Auer în 1930, Zimbalist a continuat tradiţia Auer, pregătind un număr de violonişti excelenţi printre care au fost Oscar Shumsky, Norman Carol, S. Ashkenazi, H. Suzuki. În 1941, şi-a asumat direcţia Institutului Curtis, pe are a deţinut-o pînă în 1968.

Pe lîngă activităţile sale ca solist şi profesor, Zimbalist a fost şi compozitor — nu numai pentru lucrări de vioară, ci şi pentru muzică orchestrală şi de cameră, precum şi lucrări de scenă. El şi prietenul său Kreisler au născocit ideea de a scrie cîte o operetă. Opereta *Apple Blossoms* (Flori de măr) a lui Kreisler a ajuns pe scenă în 1919, în timp ce a lui Zimbalist, *Honeydew* (Nectarul) a urmat în 1920. Amîndouă s-au jucat de multe ori pe Brodway.

După ce a fost aclamat peste tot în lume, el a dat concertul de rămas bun în New York, la 14 noembrie 1949, dar a revenit pe scenă în 1952 spre a cînta *Concertul* de Gian Carlo Menotti dedicat lui Zimbalist. A mai fost auzit în 1955, cu orchestra din Philadelphia interpretînd *Concertul* de Beethoven. A fost invitat în juriul Concursului Ceaikowskv în Moscova în 1962, 1966 şi 1970. Zimbalist a murit în 1985 în California, unde se retrăsese după ce, în 1970, i-a murit şi a doua soţie, Louise Curtis Bok. Cu puţin înainte de a muri, el şi-a exprimat gîndurile despre violoniştii de azi: „Se pare că nu există nici un motiv pentru care violoniştii de azi nu pot cînta aşa de bine ca marii violonişti din tinereţea mea. Dar timpurile s-au schimbat. Acum violoniştii subscriu la o estetică diferită. Există, de fapt, o lipsă de sensibilitate în cîntatul la vioară de azi. Sensibilitatea, se ştie, este un ingredient important în vocabularul muzical. Vioara este, înainte de toate, un instrument de coloratură, liric — o frază frumoasă, frumos cîntată, este pentru mine mult mai importantă decît atunci cînd degetele zboară în sus şi în jos pe tastieră. Mulţi violonişti par să fi pierdut tehnica de a cînta pasagiile mai rar şi mai cu graţie. Au fost doar cîţiva violonişti mari — poate cel mult o duzină. Dar toţi marii interpreţi din timpul meu au avut suficientă tehnică ca să dea frîu liber individualităţii lor... Ei au avut „ceva" dincolo de notele partiturii. Timpurile de azi sînt proaste pentru individualitate; lumea este prea mecanică şi comercială. Astăzi eu iubesc banii ca oricare altul, dar mai mult ca un „interes", decît ca un semn de realizare şi împlinire. Muzicalmente, noi eram educaţi pe o cale mai liniştită, nu gîndind în termeni băneşti... Astăzi, satisfacţia în carieră este sinonimă cu a face cît mai mulţi bani".[8] Un adevăr şi un mesaj pentru generaţiile de violonişti de azi şi din viitor.

Jascha Heifetz (1901—1987)

Jascha Heifetz, cel mai mare violonist după Paganini, s-a născut la 2 februarie 1901, în Vilna, Lituania. La trei ani, Jascha a primit o vioară mică, şi într-o săptămînă a putut să cînte cu ea. Primele lecţii le-a primit de la tatăl său, violonist şi concertmaestru al Orchestrei simfonice din Vilna. Curînd însă, Jascha a fost înscris la Şcoala de Muzică, sub îndrumarea profesorului Ilya Malkin, fost student al lui Auer. La cinci ani, Jascha a cîntat în public, iar la şapte ani a absolvit şcoala de muzică. La opt ani a cîntat *Concertul* de Mendelssohn la Kovno.

Jascha a devenit studentul lui Auer în 1910 sau 1911, studiind cu el şase ani (1911—1916). Auer a ajutat familia Heifetz să obţină rezidenţa în Petersburgh (atunci oraş închis pentru evrei), înscriindu-l şi pe tatăl lui Heifetz ca student. Era doar o formalitate pentru că tatăl lui Jascha avea o abilitate considerabilă ca profesor de vioară, profesiune pe care a exercitat-o după ce fiul său a devenit celebru. Dar atunci ţinea mult să se ocupe de fiul său, în al cărui talent credea fără rezerve, remarcînd odată, foarte serios: „va fi o placă pe casa în care a trăit Jascha".

În clasa lui Auer, Jascha nu cînta exerciţii ori lucrări tehnice de nici un fel, iar în afară de concerte şi sonate, profesorul îi permitea libertatea de a-şi alege repertoriul. Auer era conştient că Jascha era un fenomen unic. Nimeni nu a cîntat vreodată cu o astfel de perfecţiune angelică şi neînfricată tehnică. Odată, la un examen, el a atacat *Moto perpetuo* de Paganini într-un tempo atît de rapid, încît Auer a tresărit, spunînd cu respiraţia tăiată; că niciodată nu credea că poate fi cîntat aşa de repede. Dar Jascha l-a cîntat. Vorbind despre şine, Heifetz spunea : „Cît priveşte tehnica, oamenii spun că eu aş avea o tehnică naturală, pentru că se crede că eu nu a trebuit să muncesc prea mult pentru a o dobîndi. Nu este adevărat. A trebuit s-o dezvolt, s-o asigur, s-o perfecţionez. Dacă începi studiul viorii la trei ani, cum am făcut eu cu o vioară mică, un sfert din cea normală, este de înţeles că vioara devine o a doua natură în decursul timpului. Am fost capabil să cînt în toate cele şapte poziţii în cursul primului an de studiu la vioară şi am putut să cînt studiile de Kayser în acelaşi timp. Dar asta nu înseamnă că pot spune că am fost un virtuoz cu orice preţ“.⁹⁾

Heifetz face şi alte precizări importante cu privire la experienţa sa, care l-a făcut cel mai mare violonist al secolului al 20-lea. El spune: „Nu cred că aş fi putut vreodată să fac vreun progres, dacă nu aş fi practicat şase ore zilnic. Tot astfel, nu am crezut niciodată în prea multă practică, după cum este rău şi cînd se practică prea puţin... Cînd cînt în public, mi se pare foarte uşor totul. Şi este foarte uşor, pentru că înainte de a veni pe scena de concert, eu am lucrat foarte, foarte mult. Şi, desigur, practica face totdeauna ca o piesă foarte dificilă să fie foarte uşoară“.¹⁰⁾ Dacă se examinează mîinile lui Heifetz — cele mai capabile mîini pentru vioară — se constată că au vîrful degetelor mîinii stîngi puţin îndoit. Marii violonişti, care practică ore întregi zilnic, au aceeaşi caracteristică.

Imediat ce Heifetz a sosit la Conservator, a şi început să dea recitaluri în Petersburg şi în alte oraşe. O dată a cîntat la Odessa în aer liber, unde 25.000 de oameni au scandat ovaţii în picioare. Ştiri despre faima lui începuseră să circule de-a lungul Europei, înainte de a fi ieşit vreodată din ţara sa natală.

După primul an de studii, Auer a decis ca Jascha să-şi facă debutul la Berlin, ceea ce a avut loc cînd avea numai 11 ani, la 24 mai 1912. A cîntat atunci *Concertul* de Mendelssohn cu pian, *Souvenir de Moscou* de Wieniawski şi cîteva piese scurte. Apoi a apărut în marea sală a Filarmonicii în 1912, sub bagheta lui Arthur Nikisch, înlocuindu-l pe Casals, cu *Concertul* de Ceaikovsky. Nikitsch, care fusese educat ca violonist, a admis că niciodată nu a auzit pe cineva cîntînd ca acest copil. Heifetz a cîntat apoi, tot sub bagheta lui Nikisch, la Viena şi Leipzig, apărînd pentru public ca o furtună din senin. Cînd a cîntat *Concertul în Sol minor* de Bruch, la Gewandhaus, la Leipzig în 1913, se spunea că numai Joachim a apărut la vîrsta aceea cu Orchestra Gewandhaus. La un concert privat, Jascha Heifetz a fost ascultat pentru prima oară de Kreisler care a făcut acea butadă legendară către Zimbalist: „Tu şi cu mine am putea la fel de bine să ne luăm viorile şi să le spargem pe genunchi“.¹¹⁾

Gluma n-a fost departe de adevăr. Deşi Kreisler nu a fost afectat niciodată personal, au exisat totuşi mulţi violonişti deja renumiţi care au fost umbriţi de acest star în plin avînt. Este cazul lui Kubelik, a cărui carieră a suferit din cauza tînărului Heifetz. Dar şi Mischa Elman a pierdut supremaţia cînd Heifetz a sosit pe scenă.[12] Potrivit lui Flesch, violoniştii tindeau la începutul secolului să-l copieze pe Kubelik în modul de execuţie a pasajelor rapide: clar, dar nu prea repede. După ce a apărut Heifetz pe scenă, „Tinerii vilonişti sînt posedaţi de viteza diabolică şi încearcă să stabilească recorduri".[13]

Izbucnirea războiului, în 1914, a stopat activitatea concertistică. Heifetz îşi reia studiile cu Auer, atît la Petersburg cît şi în studioul lui de vară din Loschwitz. În vara lui 1916, Auer a sosit în Norvegia, unde cei doi elevi ai săi — Heifetz şi Toscha Seidel — fuseseră invitaţi să cînte în faţa regelui şi a reginei, interpretînd *Dublul Concert* de Bach.

În 1917, Jascha a fost angajat să cînte în Statele Unite. Familia sa a făcut lungul drum spre America, via Siberia şi Japonia. Debutul oficial american a avut loc la Carnegie Hall în New York, la 27 octombrie 1917, cu un recital acompaniat de pianistul A. Benoist. Recitalul a cuprins *Ciaccona* de Vitali (cu orgă), *Concertul nr. 2* de Wieniaski, *Ave Maria* de Schubert, *Menuet* de Mozart, *Nocturna în Re major* de Chopin-Wilhelmj, *Melodie* de Ceaikovski şi *Capriciul No. 24* de Paganinii-Auer. Programul a fost considerat în acel timp: scurt în profunzime muzicală, lung în spectaculozitate. Succesul a fost însă triumfător. Ziarele l-au numit un „adevărat geniu". Cu un singur concert, tînărul Heitfetz a anulat orice rival în faţa publicului; numai Kreisler rămînea în picioare. Mai mult decît atît: Heifetz a barat efectiv creşterea oricărui concurent pentru o bună decadă... Heifetz era un rege; publicul nu avea nevoie de încă unul. „Forţa şi fervoarea delectării generale, care a crescut pe măsură ce după-amiaza aceea avansa, au fost de un fel anumit, care s-a transformat într-un eveniment istoric".[14] Criticul de la „New York Times" descrie arta lui Heifetz în termenii unui elogiu absolut: „D-l Heifetz produce un ton de o remarcabilă frumuseţe şi puritate, un ton de forţă, şlefuit şi rotund. Arcuşul său este de o rară elasticitate şi vigoare, excelent în multe detalii, ca şi execuţia mîinii stîngi, care este de o splendidă acurateţe în toate felurile de dificultăţi... În echipamentul tehnic, D-l Heifetz este neobişnuit".[15] Nu au lipsit nici criticile cu privire la structura programului, care a cuprins multe piese de „spectacol", mai „uşoare" din punct de vedere muzical. În anii următori, Heifetz a introdus *Sonate* de Grieg, Brahms, şi Franck.

După acel debut triumfător, la dorinţa publicului, Heifetz a trebuit să dea cel puţin cinci concerte la Carnegie Hall în fiecare stagiune. Repertoriul s-a lărgit şi restructurat. El a inclus *Suitele* solo de Bach, *Sonatele* de Brahms, Franck, precum şi *Sonata* a 2-a de Enescu (primul punct din programul recitalului din 15 martie 1925, la Carnegie Hall). Mai tîrziu, Heifetz a comandat şi a cîntat mai multă muzică nouă decît Kreisler şi Elman, printre care *Concertele* de Castelnuovo-Tedesco nr. 2 (1933), Walton (1939), Louis Gruenberg (1944), Erich W. Korngold (1947). Totuşi, a refuzat să înveţe *Concertul* de Schönberg (1936). A cîntat, de asemenea, *Concertele* de Glazunov şi Elgar şi a popularizat *Concertul* de Sibelius. Chiar în materie de virtuozitate, nu a căutat o cale mai uşoară ci a atacat piesele cele mai dificile de Paganini ca: *Dansul Vrăjitoarelor, I Palpiti, Capricii, Moto pertetuo*, apoi piese de Ernst şi Wieniawski. Nu mai este nevoie să o spunem, Heifetz a cîntat practic fiecare concert clasic sau romantic, repertoriul său a fost într-adevăr enorm. Din fericire, există înregistrări pentru cea mai mare parte a repertoriului său (aproape 300 de titluri, între primul disc, din 9 noembrie 1917, cu *Chorus of Dervishes* de Beethoven-Auer, *La Capricieuse* de Elgar, *Ave Maria* de Schubert, *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski şi *Valse Bluette* de Dringo şi ultimul disc, din 23 octombrie 1972, cu piese de Bach, Debussy, de Falla etc.).

După trei ani de succese fără seamăn în Statele Unite, sosise timpul — era în 1920, — să se gîndească la o carieră mondială. În fapt, faima lui Heifetz a fost făurită în America, spre deosebire de Elman şi Zimbalist care au sosit în America cu credit european.

Se părea că imaginea americană a lui Heifetz a făcut pe europeni suspicioşi: era prea multă „aparenţă" şi prea puţină profunzime. În Paris, Prumières l-a numit „un miraculos automat" şi i-a criticat programul. Şi Heifetz a trebuit să facă concesii pentru a linişti gustul tradiţional european: mai puţine „noutăţi picante", mai multă muzică grea. Şi-a început turneul la Londra (la Queen's Hall) în mai 1920, apoi a urmat Parisul şi Berlinul. În 1934, s-a reîntors glorios în ţara sa natală, după aproape 20 de ani. A cîntat în Sala mare a Conservatorului din Moscova la 13 aprilie 1934 sub bagheta lui Orlov, trei *Concerte* — Mozart nr. 5, Brahms şi Mendelssohn. A fost un adevărat triumf, fiind adorat de publicul sovietic.

În America, Heifetz domina. Toscanini l-a invitat să cînte în 1936 ca solist la concertul său de rămas bun cu Filarmonica din New York. În 1934 a început marele ciclu al concertelor de vioară şi sonate. În 1941, Heifetz se întoarce la muzica de cameră cu recitaluri şi înregistrări cu trio-ul său cu pian, alături de Arthur Rubinstein şi celistul Emmanuel Feuermann (decedat în 1942 într-o operaţie de rutină). În 1950, a făcut noi discuri cu trio-ul său, avîndu-l pe Piatigorsky, în locul lui Feuermann. Memorabile sînt discurile făcute cu trio-ul său de coarde în 1941, cu Feuermann şi reputatul violist William Primrose. Aceşti trei superbi artişti au atins o incredibilă fuziune sonoră a instrumentelor lor.

După moartea lui Feuermann, Heifetz a format acea faimoasă asociere cu celistul rus Gregor Piatigorsky, a cărui personalitate mai expansivă diferea de cea a lui Heifetz, mai închisă şi mai severă. Cu toate acestea, ei au avut o activitate muzicală deosebit de fructuoasă în California, în cadrul concertelor Heifetz-Piatigorsky. Ei au organizat muzica de cameră, de la duo-uri la octete şi au început să-şi înregistreze concertele începînd din 1960. În 1964, Heifetz şi Piatigorsky au adus întregul ansamblu la New York şi au dat trei concerte la Carnegie Hall. A existat o osmoză de sunete între vioara lui Heifetz, cu vibratoul său mai intens şi violoncelul lui Piatigorsky, cu acel *vibrato* mai senzual, încît acele concerte au rămas memorabile prin sunet, vibraţie, tempouri mult mai repezi şi strălucitoare.

Heifetz era violonistul plătit cu cel mai mare onorariu, faţă de oricare alt violonist. Lista onorariilor plătite de Filarmonica din New York arată că numai la doi ani de la debutul său în New York, Heifetz, în vîrstă de numai 18 ani, era plătit cu 2250 de dolari pe concert (1919). Iată un extras din această listă publicată în volumul „Heifetz" de Dr. Herbert R. Axelrod (pag. 10—12):

ONORARII PLATITE DE SOCIETATEA FILARMONICA DIN NEW YORK ARTIŞTILOR CONCERTIŞTI

Data	Solist	Onorariu în dolari
6, 7 decembrie 1905	Fritz Kreisler	400
2, 3 martie 1906	Henri Marteau	550
20, 21 noiembrie 1919	F. Kreisler	2000
6 decembrie 1919	Toscha Seidel	1000
11, 12, decembrie 1919	*Jascha Heifetz*	*2250*
26, 27 februarie 1920	S. Rahmaninov	1500
3, 4 martie 1920	Albert Spalding	700
19 august 1945	Isaac Stern	500
9 septebmrie 1945	Nathan Milstein	1600
6, 7, 9 decembrie 1945	Yehudi Menuhin	5000
28 martie 1946	Zino Francescatti	1750
26 octombrie 1946	Henryk Szeryng	200
14, 15, 17 noiembrie 1948	Mischa Elman	1500
21, 22, 24 octombrie 1948	Joseph Szigeti	1600
4 decembrie 1948	Szymon Goldberg	250
22, 24, 26 decembrie 1948	Nathan Milstein	2000
30, 31 dec., 2 ian. 1949	Ginette Neveu	1100
3, 4, 6 martie 1949	Erica Morini	1500
17, 18, 20 noiembrie 1949	Wanda Landowska	2650
1,2,4 decembrie 1949	Isaac Stern	2800
16, 17, 19 februarie 1950	*Jascha Heifetz*	*9500*
16, 17, 19 martie 1950	Nathan Milstein	3800
23, 24, 26 martie 1950	Arthur Rubinstein	8000

În 1971, Heifetz a realizat un film de televiziune la Paris, cîntînd o oră de muzică (*Fantezia scoţiană* de Max Bruch) cu o măiestrie şi strălucire neîntrecute. Am avut ocazia să văd acest film, precum şi altele cu Heifetz. Printre interpretările sale care circulă pe videocasete se află şi Hora staccato de Dinicu-Heifetz cîntată ca şi Dinicu cu un perfect şi miraculos staccato cu arcuşul în jos. Mi se par extrem de valoroase din punct de vedere educativ aceste video casete, pentru că cei ce n-au avut şansa să-l audă pe Heifetz pot cunoaşte faima lui aproape în mod direct, prin imagine, nu numai din auzite. Privindu-l la vîrsta de 65—68 de ani, iar în unele filme alb-negru şi mai tînăr, se poate observa că maniera sa de a cînta la vioară păstrează încă trăsăturile tinereţei violonistice: aceeaşi ţinută imperială, dreaptă, cu vioara sus, imperturbabil, concentrat şi fără contorsiuni ale expresiei faciale. Nu se observă gesturi exagerate şi nici o mişcare de prisos. Este o bună lecţie dată tinerei generaţii de violonişti, privind ţinerea sub control a oricăror emoţii şi gestici inutile, realizarea unei ţinute demne, dominante şi cu adevărat violonistice. Deşi aceste trăsături şi această imagine scenică au făcut pe unii critici să spună despre Heifetz că ar fi „rece", distant, totuşi sunetul său este totdeauna pur, intens, cald, trăit, care poate fi oricînd delimitat de sunetul altor violonişti şi recunoscut ca „sunetul Heifetz".

Heifetz a fost prolific în transcripţii de piese scurte, multe fiind piese cîntate de el la bis (publicate sub titlul de *Encores*), fiind astfel succesorul legitim al lui Kreisler în acest meşteşug. El a transcris peste 150 de piese scurte pentru vioară şi pian (Heifetz era un bun pianist şi a făcut acompaniamente ingenioase). A înregistrat cam 62 de astfel de piese, toate reflectînd maniera violonistică a autorului lor.

În domeniul învăţămîntului viorii, Heifetz a decis numai în 1962 să accepte o clasă de măiestrie la Universitatea din California de Sud. În 1972, a susţinut un concert la Los-Angeles, înregistrat pe disc, în beneficiul unui fond de burse la cursul lui de vioară. Dar Heifetz nu a devenit un profesor ideal : era prea autoritar şi lipsit de comunicativitate personală. Şi totuşi arăta o mare generozitate faţă de studenţii săi, ajutîndu-i cu viori şi arcuşe de calitate. Ca profesor, accentua pregătirea tehnică, realizarea perfecţiunii, disciplina fermă în studiu, practica solidă, studiul gamelor, al *staccatoului* în jos şi în sus. Într-o perioadă de zece ani, la cursurile lui Heifetz au trecut peste 150 de studenţi şi totuşi el se plîngea mereu că nu are studenţi. Desigur, avea în vedere tipul de student la vioară potrivit conceptului său. Mulţi studenţi nu mai reveneau după primul test în faţa severului Heifetz. Dacă vreun student îndrăznea să vie la lecţie nepregătit, sentinţa era dată pe loc : „Lecţia următoare nu mai vii pe aici !" Unul din studenţii lui, Eugene Fodor, a luat premiul al 2-lea la Concursul Ceaikovsky. Tînărul violonist francez, Pièrre Amoyal a lucrat cinci ani cu Heifetz şi-şi reaminteşte cu multă afecţiune de cursurile lui, pentru că în aceşti ani a trebuit să-şi însuşească preceptele lui Heifetz despre munca la vioară, învăţînd 25 de concerte şi 30 de sonate. Amoyal este unul din studenţii care au beneficiat de generozitatea lui Heifetz, care i-a dăruit o vioară Vuillaume.

La 2 februarie 1981, Heifetz a împlinit vîrsta de 80 de ani, dar el a refuzat să ia parte la vreo celebrare, cerînd să fie lăsat singur — o reacţie tipică a comportamentului lui. Heifetz era foarte individualist ca om şi artist. Dar într-o seară, la un concert al lui Heifetz, în amfiteatrul Alice Tully Hall din Lincoln Centre în New York, cel mai mare violonist de astăzi, Itzhak Perlman, deodată s-a întors către public şi a spus: „Onorat public, astăzi este cea de a 80-a aniversare a celui mai mare violonist care a trăit vreodată, Jascha Heifetz şi toţi care sîntem aici, sînt sigur, ne bucurăm să-ţi dorim, d-le Heifetz, o aniversare plină de fericire şi sănătate şi încă multe, multe altele.!" Perlman era purtătorul de cuvînt al unei generaţii de violonişti care l-au cunoscut pe Heifetz nu numai prin înregistrările sale, dar care au privit spre el ca spre modelul suprem de perfecţiune, cu toate implicaţiile morale şi profesionale în formarea violonistului contemporan.

Heifetz a murit la 10 decembrie 1987, la vîrsta de 86 de ani, la Los Angeles. Moartea sa este o pierdere de neînchipuit în arta viorii contemporane. Realizarea sa fără asemănare va vorbi peste veacuri, servind în continuare ca inspiraţie prin bogata sa moştenire discografică, prin înregistrările sonore şi video, ca dovadă a posibilităţilor expresive infinite ale viorii.

Nathan Milstein (n. 1903 — 1992)

Nathan Milstein s-a născut la 31 decembrie 1903 în Odessa, într-o familie numeroasă în care Nathan era copilul mijlociu între cinci băieţi şi două fete. La şapte ani, a fost înscris la şcoala de muzică din Odessa, sub îndrumarea legendarului pedagog al viorii Piotr Stolearski, cu care a studiat pînă în 1915. Aici, Nathan s-a dezvoltat repede, datorită abilităţii sale naturale pentru instrument, abilitate pe care şi-a păstrat-o totdeauna. În 1915, a cîntat *Concertul* de Glazunov sub bagheta compozitorului însuşi cu prilejul sărbătoririi celei de a 50-a aniversări a lui Glazunov în Odessa. Succesul a fost răsunător, iar Milstein a îndrăgit pentru totdeauna acest concert „dificil, atractiv, interesant şi strălucitor orchestrat“, în cuvintele lui Milstein însuşi.

Nathan Milstein a venit la Petersburg în 1915, spre a studia cu Auer, ceea ce era visul oricărui tînăr violonist din acel timp. În memoriile sale, cuprinse în volumul „From Russia to West“, publicate la Londra în 1990, Milstein îşi reaminteşte cu respect despre lecţiile cu Auer şi viziunea lui pedagogică: „Am înţeles — scrie Milstein — ce urmărea Auer: să te bazezi mai mult pe cap decît pe degete, gîndeşte asupra concepţiei şi asupra modului de abordare a unei lucrări şi nu bate într-una prosteşte şi la nesfîrşit la pasajele de virtuozitate. Pare destul de simplu şi evident, dar înţelegerea acestui adevăr vine numai cu vîrsta“.[16] La prima lecţie cu Auer, Milstein a cîntat *Concertul* de Ernst, după care a fost publicat un mare articol extrem de elogios în gazeta „Bîrzhevie Vedemosti“ din care nu lipsise exclamaţia lui Auer adresată asistenţei „Cum vă place tehnica de la Marea Neagră?“

Cînd Auer a plecat în Norvegia în 1917, după revoluţia din februarie, care a răsturnat pe Ţarul Nicolae al 2-lea, Nathan Milstein nu l-a însoţit, ci s-a reîntors la Odessa cu intenţia de a face rost de lucru şi a trăi ca violonist. Astfel, de la vîrsta de 13 ani, Milstein n-a mai lucrat niciodată cu vreun profesor. Doar darurile sale naturale, pasiunea, inteligenţa şi voinţa l-au împins mereu înainte pe drumul vocaţiei sale, realizînd una din cele mai fascinante cariere violonistice din epoca contemporană.

În 1921, Milstein l-a vizitat pe Vladimir Horowitz, celebrul pianist de mai tîrziu, la Kiev, unde a dat un concert la care au participat Horowitz şi sora sa Regina, şi ea tot pianistă ca şi fratele ei. Milstein a rămas în Kiev pentru trei ani. Horowitz, Regina şi Milstein au devenit repede prieteni şi curînd au făcut primul lor turneu. Impresarul lor, Pavel Kogan, descria prima impresie pe care i-a făcut-o Milstein în 1922: „ţinuta mai liberă în comparaţie cu elegantul Horowitz, mai scund decît Horowitz cel înalt, cu umeri largi şi părul negru, un temperament vioi, îi plăcea să vorbească şi să rîdă, arătînd toţi dinţii săi albi; era interesat să cunoască cît mai multe lucruri, citea mult, urmărind să-şi facă singur o cultură care i-a lipsit în educaţia formală“.[17] Kogan îşi reaminteşte că atunci tehnica, tonul şi temperamentul lui Milstein erau deja fenomenale. În exuberanţa sa tinerească, el ataca corzile viorii încît te temeai de supravieţuirea instrumentului. Cu anii, a învăţat cum să-şi disciplineze excesul tehnic şi temperamental, realizînd ceea ce s-a numit echilibrul, tonul, claritatea şi strălucirea tehnică de factură milsteiniană. Horowitz şi Milstein, contopiţi într-o prietenie şi colaborare muzicală unică, au devenit faimoşi în regiunea lor de baştină, cîntînd peste tot oamenilor însetaţi de muzică, în Odessa, Rostov, Kiev şi alte oraşe, culminînd apoi cu turneele din Petersburg şi Moscova. Criticul Asafiev, referindu-se la concertele lor în unele unităţi militare din Petersburg, exclama: „Arta lor este plină de energie şi convingere, invincibile". În 2 decembrie 1923, Milstein şi Horowitz au participat la un concert organizat în Petersburg sub conducerea lui Glazunov. Milstein a cîntat atunci *Concertul de Glazunov* în partea întîia, iar Horowitz a cîntat în partea a doua *Concertul în Mi bemol major* de Liszt şi *Concertul nr. 3* de Rahmaninov. A fost un eveniment artistic într-adevăr unic. Asafiev scria că „a fost un concert neobişnuit, un concert de neuitat, care va dăinui îndelung în memoria celor ce au avut şansa să participe la el".[18] Angajamentele lor de concerte se înmulţeau mereu în acea conjunctură favorabilă, determinată de influenţa articolului lui Lunacearski, comisarul pentru arte şi educaţie de atunci, intitulat „Copiii Revoluţiei Sovietice", ale căror talente trebuiesc evidenţiate şi sprijinite material şi prin publicitate. Acel articol a făcut vîlvă şi, probabil, a făcut posibilă orientarea spre sprijinirea tinerilor artişti în obţinerea de angajamente de concert, inclusiv în străinătate, cu implicaţii în lărgirea sferei lor de manifestare.

Ca urmare, Milstein şi Horowitz au plecat în 1925 în primul lor turneu în străinătate, fără a se mai reîntoarce. (Horowitz s-a întors după 60 de ani în 1987, în noile condiţii ale *perestroikăi,* cînd a susţinut acele concerte celebre în Petersburg, televizate şi transmise direct în toată lumea). În primul rînd, Milstein şi Horowitz au ajuns în Franţa. Succesele repurtate aici şi contactele cu elita violoniştilor din acel timp — Kreisler, Enescu, Thibaud — vizitele lui Milstein la vila lui Ysaye, „La Chanterelle", întreaga atmosferă muzicală a Vestului, toate au contribuit la lărgirea manifestării şi dezvoltării pe un plan superior a personalităţii muzicale a tînărului Milstein. În anii '20 şi '30, celebrul duo Milstein-Horowitz a cîntat în toate marile capitale europene, stabilind o reputaţie profesională strălucitoare. Alăturîndu-şi şi pe celistul Gregor Piatigorski, ei au devenit cei „trei muşchetari" de virtuozi ruşi în Vest. Apoi a urmat Spania, unde au realizat un adevărat triumf. După concertul din Madrid, li s-a încheiat un nou contract de 15 angajamente în continuare. Traversînd Oceanul, au ajuns în America de sud, unde au susţinut 56 de concerte, cîte unul la fiecare două zile. Într-un interviu cu Margaret Campbell, Milstein reflecta la acele timpuri: „A fost o viaţă minunată. Pînă tîrziu după-amiaza jucam bridge, iar uneori petreceam o zi întreagă în munţi. Ne întorceam la hotel cu cîteva ore înainte de concert. Niciodată nu ne îngrijoram de concert. Astăzi nu pot nici la prînz să mănînc, dacă trebuie să cînt seara".[19] În 1929, Milstein a realizat debutul său american. A avut norocul să-l întîlnească pe Leopold Stokowski, care, se pare, era un fel de naş al atîtor violonişti tineri cărora le făcea, cum se spune, botezul american al carierei lor. Stokowski i-a dat şansa de a cînta în 28 octombrie 1929 cu faimoasa orchestră din Philadelphia sub bagheta sa, după care a urmat un concert cu Filarmonica din New York, în 28 ianuarie 1930. Pentru următorii 10 ani, Milstein a avut turnee regulate în S.U.A. şi Canada, repetînd succese de-a lungul şi de-a latul Americii, iar în 1943 a devenit cetăţean american. În ianuarie 1935, Milstein a apărut pentru prima oară în Egipt, unde criticul de la revista Strad din Alexandria, Ruppa, l-a numit „un star de primă mărime“ admirîndu-i tehnica arcuşului şi scînteietorul spiccato de extemă rapiditate şi strălucire, apreciat ca „o cascadă de perle“.20)

Debutul britanic al lui Mistein a avut loc la 14 noiembrie 1932 în Quen's Hall din Londra, cîntînd *Concertele* de Brahms şi Ceaikovski, sub bagheta lui Sargent. Cronicarul de la Times scria,aa doua zi, despre interpretarea *Concertului* de Brahms: „Nimic nu a lipsit din cele mai evidente caracteristici ale interpretului.... Cantilena sa clară, notele duble ca de orgă, impecabilele octave în Final... l-au proclamat violonist de prim rang; dar noi aveam impresia că ascultam mai mult pe Milstein decît pe Brahms, iar în timp ce-şi cînta propria cadenţă, ne întrebam dacă am uitat totul despre Brahms“.21)

După al doilea război mondial, Milstein şi-a restabilit reputaţia europeană şi s-a mutat iarăşi pe continent, cu rezidenţă în Paris şi Londra. Mai tîrziu, a devenit interesat de învăţămînt, acceptînd să dea lecţii la Juillard School of Music în New York şi cursuri de măiestrie la Zürich, în Elveţia. Printre elevii lui s-au aflat tînăra violonistă japoneză Hidiho Udagawa şi violonistul român Eugen Sârbu.

Milstein şi-a menţinut pînă la o vîrstă înaintată verva violonistică, vigoarea tinerească şi eleganţa în interpretare pe scena de concert, virtuozitatea naturală, mînuirea viorii fără efort. A participa la un concert al lui Milstein — ceea ce m-a bucurat atît de mult atunci cînd am avut acest privilegiu — este o experienţă atît estetică cît şi muzicală. La cei peste 80 de ani, interpretarea sa este încă energică şi plină de vioiciune. Într-un recital la Londra, în iunie 1983, în Royal Festival Hall, Milstein a interpretat un program dificil cu *Partita în re minor* de Bach, inclusiv *Ciaccona, Sonata Kreutzer* de Beethoven, *Mefisto-Vals* de Liszt-Milstein, de dificultate transcedentală, program pe care l-a realizat integral din memorie într-o manieră care evidenţia din nou acele daruri violonistice dintotdeauna, jucîndu-se cu orice dificultate, atacînd pasajele cu nonşalanţă, dar în acelaşi timp cu o siguranţă stupefiantă, care este totdeauna un element al triumfului marilor violonişti. Are numerase piese pentru bis, multe fiind prelucrări proprii. Deseori vine cu acel frumos *Allegro assai* din Sonata Solo în Do major de Bach. Reîntorcîndu-se pe scenă pentru acest bis, înainte de a ajunge la locul obişnuit al solistului, el pune vioara la gît şi atacă acel Allegro, într-un ritm cvasi motoperpetual cu o claritate şi un farmec de mişcare perpetuă, punctată de cerinţele melodiei şi de spiritul lui Bach. Nu pot uita niciodată acel *Allegro asai*, pe care l-aş savura ori de cîte ori lvaş auzi la violoniştii noştri.

Interpretarea lui Milstein este superbă, spirituală şi viguroasă. Tonul său este cald, nu senzual, din cauză că îşi controlează *vibratoul* într-atît încît să nu estompeze fondul pur al notei. Nu produce un sunet mare, fiindcă se teme să preseze prea tare pe coarde, cărora le permite să intre în rezonanţă şi să vibreze prin tehnici proprii. În locul presiunii pe coarde, el foloseşte mult arcuş, pe care îl schimbă frecvent. Poate scinda fraze, dar aceste rupturi nu se aud, fiindcă schimbînd arcuşul nu lasă cicatrice, iar sunetul rămîne suav şi mătăsos. În digitaţia sa, el face mult uz de coarde libere şi sunete armonice naturale (tonuri „albe"), extrăgînd din vioară toată rezonanţa sa naturală, toate armonicele superioare. Aceasta împrumută intonaţiei ceva incomparabil pur, combinat cu folosirea economică a *vibratoului* care este strîns.

Înregistrarea sa cu *Concertul* de Goldmark este una din multele exemple vii ale interpretării sale integre, stilizată şi scrupuloasă în detalii. Frazarea este imaculată, intonaţia este perfectă. La Milstein nu merg scamatoriile şi artificiile. Muzica însăşi este măsura oricărei interpretări oneste. Ceea ce predomină este muzica şi nu personalitatea artistului. Pe de altă parte, Milstein nu interpretează totdeauna o lucrare în aceeaşi formă, îngheţată la un punct al evoluţiei carierei şi viziunii sale. El regîndeşte şi reinterpretează lucrări pe care le-a cîntat de zeci de ani. Un exemplu este înregistrarea *Concertelor* de Bach cu orchestra Filarmonică din Viena, sub bagheta lui Jochum, despre care el spune că este o înregistrare mai romantică decît precedentele sale înregistrări. De asemenea, a înregistrat în anii 1979 *Sonatele* şi *partitele Solo* de Bach, înregistrare care a primit distincţia „Discului de Aur", în America. După cum declara el la un post de radio din New York, pe care îl ascultam personal în 1976, el „a dorit să lase generaţiilor de violonişti de astăzi, şi de mîine ceva din sufletul său în înţelegerea şi interpretarea lui Bach, la cei aproape 70 de ani ai săi". Milstein simte că şi acest Bach al lui este mai altfel decît în trecut. „Eu am cîntat, spune Milstein, *Sonatele* de Bach acum 20 de ani, dar abordarea lor era mai puţin improvizatorică... Bach este totdeauna improvizatoric" 22). Milstein susţine că este de o importanţă vitală a încerca să construieşti un fel de contact cu compozitorul înainte de a te aşeza să-i cînţi lucrarea, reamintindu-şi sfatul pe care Auer îl dădea elevilor săi şi pe care el l-a înregistrat pentru toată viaţa: „Nu lucra cu degetele — lucrează cu capul!" 23)

Cu privire la muzica din timpul nostru, Milstein crede că nu Londra este cel mai mare şi activ centru muzical în lume, ci New Yorkul, care este un adevărat „supermarket muzical". După părerea noastră, este greu de măsurat valoarea unor centre muzicale mondiale contemporane şi de ierarhizat între Londra, New York, şi aş adăuga, Moscova. Este însă mai adevărat ceea ce declara el cu privire la ascultătorul de astăzi: „Nici unul dintre cei ce merg la concerte nu este devotat muzicii. Adesea este mai mult o ocazie de ordin social. În secolele 18 şi 19, spectatorii la concerte ascultau muzica fiindcă o iubeau şi o înţelegeau" 24)

Milstein este o figură mondială a artei violonistice contemporane. Pentru mine, este o legendă; auzisem despre faima lui pe vremea cînd eram elev în şcoala normală, unde mă luptam cu o bucurie nespusă să cunosc mai mult din secretele viorii. Apoi am avut şansa de a-l auzi direct în concert, de a-l cunoaşte, fiind impresionat de radierea personalităţii sale pline de umanism, umor şi spirit, iar soţia sa Tereza vorbeşte şi acum, la peste 70 de ani, o frumoasă şi corectă limbă românească. Un prieten mai în vîrstă îmi povestea că a participat, prin anii '30 la Ateneul Român din Bucureşti, la un concert la care Milstein a cîntat trei Concerte — Mozart, Simfonia Spaniolă de Lalo şi Ceaikovski. Milstein trăieşte la Londra, iar la cei 88 de ani ai săi, deşi nu mai cîntă la vioară, el a rămas implicat în muzică: compune şi face transcripţii ale unor lucrări de pian pentru vioară. Mărturie ne sînt deja transcripţiile după muzica lui Chopin şi Lizst, precum şi celebra *„Paganiniana"*, după mai multe opere de Paganini, destinată violoniştilor virtuozi. Cu regret trebuie să scriu, la încheierea acestei lucrări, că Nathan Milstein a încetat din viaţă la Londra, la 22 decembrie 1992, lăsînd posterităţii amintirea unui mare om şi a unui mare violonist al secolului al XX-lea.

C. ŞCOALA GERMANĂ DE VIOARĂ ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Joseph Joachim a exercitat o influenţă activă asupra vieţii muzicale din Berlin, capitala noului imperiu german, timp de o jumătate de secol, atît prin activitatea sa ca violonist solist, cît şi prin cvvrtetul său bine cunoscut în Germania şi în Europa, dar mai ales prin poziţia sa ca director al unei instituţii prestigioase ca Hochschule din Berlin şi ca principal profesor şi şef al departamentului viorii. Violoniştii facultăţii — Emmanuel Wirth, Carl Halir, Karl Markees, Andreas Moser, Karl Klingler, Willy Hess — erau modelaţi de viziunea maestrului.

Desigur că dispariţia lui Joachim a produs o pierdere grea pentru şcoala de vioară germană care funcţiona după principiile pedagogice şi muzicale ale lui Joachim. Se punea problema succesiunii lui Joachim la Hochschule, în principal la conducerea departamentului viorii. Circulau speculaţii despre posibila numire în acest post a lui Carl Flesch, care cîştigase deja o reputaţie crescîndă în Berlin ca interpret şi profesor. Spre surpriza tuturor a fost numit, ca succesor al lui Joachim, Henri Marteau, violonist de şcoală franceză care nu studiase niciodată cu Joachim. Mai tîrziu s-a aflat că aceasta a fost dorinţa lui Joachim care îl apreciase pe Marteau cînd acesta a sugerat ca să se traducă *Metoda de vioară* a lui Joachim şi Moser în limba franceză. Joachim se gîndea să-l atragă pe Marteau în consiliul facultăţii spre a infuza un suflu nou în Hochschule.

În prima jumătate a secolului al XX-lea şcoala de vioară din Germania a avut ca reprezentanţi de seamă pe Henri Marteau, Adolf Busch, Carl Flesch, Georg Kulenkampff care au condus departamentul viorii sau au fost profesori la Hochshule. În centrul vieţii muzicale a Berlinului se afla încă din secolul al XIX-lea Orchestra Filarmonicii, care a cîştigat o reputaţie naţională sub conducerea lui Hans von Bülow, pentru ca sub conducerea lui Artur Nikisch, între anii 1895-1922, concertele ei să devină cele mai prestigioase din Europa. Nazismul a avut urmări nefaste pentru muzica şi activitatea orchestrelor din Germania. Deşi Wilhelm Furtwängler a făcut mari eforturi pentru a menţine integritatea Orchestrei Filarmonice din Berlin, ajutînd şi alte orchestre din Germania, desigur nu au putut fi stopate urmările unui rasism deşănţat în toate domeniile, inclusiv în artă. După război reputaţia Filarmonicii berlineze a crescut din ce în ce mai mult sub conducerea lui Furtwängler, pentru a atinge cele mai înalte culmi sub Herbert von Karajan.

Henri Marteau (1874—1934)

Henri Marteau s-a născut la Rheims, la 31 martie 1874, dintr-un tată francez și o mamă germană. A studiat la Conservatorul din Paris cu Léonard și Garcin, obținînd în 1892 Premiul I la vioară. În 1888, a apărut ca solist cu Hans Richter la Londra și a făcut numeroase turnee de succes în Scandinavia, America și Rusia. În 1908, Marteau i-a succedat lui Joachim la Hoschule în Berlin. Încrederea lui Joachim în Marteau nu a fost greșită. La apogeul carierei sale, el era considerat de Flesch și de alții ca „unul dintre cei mai distinși violoniști ai timpului său, un interpret exemplar al lui Mozart“.[1] Marteau putea însă să execute tot așa de bine și piese de efect ca *Fantezia Carmen* de Sarasate, cu o tehnică perfectă și cu un farmec deosebit. El poseda un instrument excelent, o vioară Maggini primită prin testament de la profesorul său Léonard, producînd un ton pur, plin, frumos timbrat și modulat prin *vibratoul* său rar și relaxat.[2]

Faptul că Marteau avea origină mixtă a făcut să existe la el o lungă ambivalență în termeni de loialitate națională. Cariera sa a fost, în fapt, distrusă de dușmănia și lupta dintre Franța și Germania în timpul primului război mondial. La izbucnirea războiului, el era bine stabilizat în poziția sa la Berlin și a ales să rămînă în Germania, ca cetățean străin rezident. Din nefericire, a fost amestecat într-un caz murdar de spionaj și a fost arestat. În cele din urmă, s-a mutat în Suedia neutră și a devenit cetățean suedez în 1920. Slăbind ca interpret, Marteau s-a concentrat asupra învățămîntului, devenind activ la Praga, Leipzig și Dresda în anii 1920—1930. Lipsa de loialitate față de Franța nu i-a fost uitată, nici iertată și a murit în 1934 în Germania, cu vechea reputație umbrită de valurile vieții, uitat de conaționali, de prieteni și cunoscuți.

Ca violonist-interpret, Marteau a avut o tehnică impecabilă și un ton strălucitor. El a contribuit în mod special la reînvierea concertelor de Mozart, în primul rînd a *Concertului No. 3, în Sol major,* fapt ce a atras atenția lui Joachim care cînta numai *Concertul nr. 4 (K. 218)* și *Concertul nr. 5 (K 219)*. Marteau a editat aceste concerte și le-a dotat cu cadențele respective, care astăzi sînt cîntate mai rar, în condițiile cînd mulți violoniști își compun propriile lor cadențe. Un merit al său a fost reînvierea muzicii unui compozitor suedez, Franz Berwald (1796—1868), înființînd o societate cu numele său și prezentînd în Germania, Suedia și Rusia un concert al acestuia, compus în 1820. În același timp, Marteau a sprijinit compozitorii contemporani lui, colaborînd cu ei și cîntîndu-le lucrările. Printre aceștia, Max Reger (1873—1916) i-a dedicat lui Marteau un monumental *Concert pentru vioară (op. 101)*, pe care l-a interpretat în sala Gewandhaus, în Leipzig, în 1908.

Marteau este cunoscut și prin activitatea sa în domeniul muzicii de cameră. Astfel, Cvartetul Marteau devenise faimos în perioada dinainte de primul război mondial, cunoscut și aplaudat în Europa pînă în 1914, cînd s-a desființat din cauza izbucnirii războiului. Este demn de semnalat că cvartetul Marteau a avut printre membrii săi, pentru cîțiva ani, pe violoncelistul român, George Georgescu, care, după cum se știe, în urma unui accident la mînă, a devenit cunoscutul dirijor român, de reputație internațională

O contribuţie importantă a lui Marteau se referă la tehnica arcuşului. El a publicat în 1910, la Berlin, un caiet de studii speciale (*Bogenstudien*), menite să ajute pe violonist la decontractarea mîinii drepte, în special prin flexibilitatea poignet-ului, asigurînd trecerea arcuşului cu uşurinţă şi exactitate peste coarde şi aducînd beneficii reale violonistului în orice fază de studiu, inclusiv acelor violonişti avansaţi care urmăresc să-şi menţină şi să-şi dezvolte siguranţa şi supleţea arcuşului, continuitatea trăsăturilor şi utilizarea lui conştientă în succesiunea frazelor muzicale şi producţia tonului. Marteau scrie în prefaţa Studiilor sale: „Marea dificultate, în special a mîinii drepte, rămîne totdeauna schimbarea corzzi. Aproape toate studiile acestui volum sînt destinate să învingă această dificultate“.³⁾

Declinul prematur al lui Marteau ca violonist s-a datorat, după Flesch, efortului său de germanizare a stilului violonistic, dezorientării generate de ambiguitatea loialităţii sale naţionale şi de război, falsificării propriei sale personalităţi.⁴⁾ În loc ca el să aducă un spirit nou, francez, în şcoala germană, cum spera Joachim, Marteau a sucombat în mediul Berlinului. Aceasta este tragedia unui artist dezrădăcinat, lovit de divizarea loialităţilor şi incapabil să găsească echilibrul.

Adolf Busch (1891-1952)

Adolf Busch s-a născut în Köln, în 1891. El a studiat vioara la Conservatorul din Köln cu Willy Hess, fost elev al lui Joachim, şi cu Bram Eldering care studiase cu Hubay şi fusese violist în Cvartetul Hubay-Popper. În 1912 el s-a stabilit la Viena, fiind numit concertmaestru la renumita orchestră Konzertverein şi desfăşurînd totodată şi turnee solistice. Debutul său la Londra în 1912 a avut un mare succes, fiind elogiat de critici pentru calităţi remarcabile privind stilul, puritatea şi intensitatea frazei.

Ca violonist, Busch excela în domeniul muzicii de cameră, unde tonul său era expresiv şi pur, reflectînd viziunea sa internă profundă asupra muzicii. În această privinţă, Flesch scria în *Memorii*: „Eu însumi prefer pe Busch al muzzcii de cameră, lui Busch, solistul... Cea mai bună interpretare solistică a sa — conchidea el — este aceea a *Concertului pentru vioară* de Max Reger.“ ⁴ᵃ⁾ În legătură cu această predilecţie a lui Busch pentru *Concertul* de Reger, Sigeti povesteşte o întîmplare cunoscută de el în 1909 în Köln. Era vorba de „un tînăr cu aptitudini violonistice şi muzicale extraordinare care a uimit atunci pe Max Reger, prin aceea că a cîntat din memorie mult discutatul *Concert* al lui Reger însuşi... Acest tînăr era Adolf Busch“. ⁵⁾

În 1918, la vîrsta de numai 27 de ani, Busch a fost numit în importantul postode profesor de vioară la Hochschule din Berlin, la catedra lui Joachim, în locul lui Marteau. A fost astfel preferat Busch care părea a fi candidatul ideal, fiind un adevărat german, un muzician profund în stilul lui Joachim, dedicat muzicii germane de la Bach la Reger. Busch şi-a organizat imediat propriul său cvartet de coarde, domeniul lui preferat. Deşi nu avea ambiţii de virtuoz, Busch şi-a făcut debutul solistic la New York în 1931 cu Filarmonica sub bagheta lui

Toscanini, cîntînd *Concertul* de Beethoven atît de impresionant, încît colaborarea lor de atunci a dus la o mare prietenie.

În 1926, Busch a părăsit Hochschule din Berlin şi s-a stabilit în Elveţia. Încercările regimului nazist de a-l readuce pe Busch acasă au suferit un eşec total. Busch a refuzat categoric. În 1934, răspunzînd unei scrisori din partea unui publicist german semnată cu „Heil Hitler !", Adolf Busch scria : „Noi trăim în Elveţia, ceea ce înseamnă că noi considerăm salutul tău o insultă." [6] Scrisoarea lui Busch a fost semnată şi de tînărul său pianist colaborator, Rudolf Serkin, devenit mai tîrziu ginerele său.

În 1940, Busch s-a stabilit în Statele Unite, dedicîndu-se în principal muzicii de cameră. Orchestra sa de cameră (Busch Chamber Orchestra) a cîştigat o largă reputaţie prin propagarea muzicii Barocului şi prin înregistrările *Concertelor grossi* de Händel şi Bach. El prefera instrumentele moderne în locul celor vechi, pianul în locul clavecinului. Astfel, Serkin a interpretat la pian partea solistică destinată clavecinului din *Concertul brandemburgic nr. 5* de Bach, cu rezultate sonore superioare.

În domeniul învăţămîntului viorii, s-a spus despre Busch că era mai mult un muzician decît profesor stricto senso. Informaţiile pe care le avem de la Yehudi Menuhin care, la recomandarea lui Enescu, a lucrat două veri (1929-1930) cu Busch sînt edificatoare. În adevăr, Menuhin datorează lui Busch sporirea cunoştinţelor muzicale, dezvoltarea simţului de disciplină şi precizie, în special în interpretarea lui Bach. Menuhin arăta că „predarea lui Busch era... muzicală, mai degrabă decît violonistică. Dacă nu avea flerul şi farmecul lui Enescu, în schimb, ca muzician era extrem de serios şi profund, un fundamentalist pasionat..." [7] Busch a editat *Sonatele şi Partitele Solo pentru vioară* de Bach, mai mult ca text original, fără digitaţii şi arcuşe.

După moartea lui Busch în 1952, spiritul său de dăruire muzicii trăieşte în Centrul Muzical Marlboro din Vermont, pe care Serkin, director al Institutului Curtis din Philadelphia pentru mulţi ani, l-a patronat pentru trei decade.

Georg Kulenkampff (1898-1948)

Georg Kulenkampff s-a născut în 1898 în Bremen, oraş cu regim hanseatic. Formaţia sa ca violonist s-a realizat la Hochschule în Berlin sub îndrumarea lui Willy Hess, în anii 1912-1915. Ca fost elev al lui Joachim, Willy Hess i-a imprimat lui Kulenkampff acele principii solide ale şcolii germane şi o profundă muzicalitate.

Kulenkampff a început cariera în postul de concertmaestru la Filarmonica din Bremen (1916-1918). Cariera sa solistică a început abia în 1923, în urma unui succes răsunător la Festivalul muzical din Kassel, unde a cîntat un concert modern de Emil Bohnke. El a executat acest concert dificil cu o evidentă uşurinţă, bucurîndu-se de elogiile criticii şi ale melomanilor. Acelaşi succes l-a obţinut şi cu *Concertul nr. 1* de Szymanowski pe care l-a interpretat cu „eleganţă şi tensiune vibrantă" (Boris Schwartz).

Prin activitatea sa și stilul interpretării sale pline de substanță sonoră și de profunzime muzicală, Kulenkampff a fost recunoscut ca violonist german de frunte. El a fost profesor la Hochschule în anii 1923-1926 și apoi după anul 1931, pînă în 1943 cînd a părăsit Germania, mergînd în Elveția, devenind succesorul lui Flesch la Conservatorul din Lucerna în 1944.

În ultimii ani de viață, alături de turneele solistice, Kulenkampff a desfășurat muzică de cameră cu pianistul Edwin Fischer și a activat în învățămînt. Unul dintre elevii săi a fost violonistul român Mihai Constantinescu. O realizare de excepție în cariera sa a fost premiera mondială a *Concertului* redescoperit al lui Robert Schumann pentru vioară, premieră care a avut loc la 26 noiembrie 1937 cu Filarmonica din Berlin.

Vederile sale despre muzică și învățămîntul viorii au fost colectate și publicate după moartea sa, în 1952, în volumul „Geigerische Betrachtungen" (Reflecții violonistice).

Carl Flesch (1873—1944) și școala sa

Carl Flesch s-a născut la 9 octombrie 1873 la Moson, într-o regiune a Ungariei care produsese pe Liszt, Nikisch, Joachim. La vîrsta de șase ani, a început studiul viorii cu un profesor local. Cînd avea 10 ani, a intrat la Conservatorul din Viena, în clasa lui Jacob Grün, pasionat pentru muzică, dar profesor de modă veche. La vîrsta de 17 ani, a luat drumul Parisului, ca și Kreisler, reușind să fie admis în clasa lui Sauzey, aflat la vîrsta de 81 de ani, cu metode învechite. Din fericire, a reușit să fie preluat de un alt profesor, Martin Marsick, atunci în vîrstă de 40 de ani, despre care Flesch spune cu gratitudine: „el a fost acela care m-a învățat să gîndesc logic, fără să pună în pericol spiritul viu al operei de artă".[8)]

În timpul anilor de Conservator, Flesch a cîntat în orchestra Lamoureux, cîștigînd o experiență orchestrală prețioasă pentru activitatea sa de mai tîrziu, ca pedagog. După terminarea Conservatorului, a început o carieră de succes ca solist. Una din cele mai însemnate realizări ale sale a fost seria de cinci concerte din Berlin în 1905, acoperind lucrări care reprezentau cronologic întregul repertoriu de la Corelli la Reger. Au urmat alte concerte de debut la Viena. Totuși, cariera lui Flesch ca violonist se mișca încet. Boris Schwartz, care a lucrat mai mulți ani cu el, scrie: „Flesch era un complex individual. El însuși recunoștea existența în natura sa a unui conflict între emoție și intelect care inhiba desfășurarea spontană a personalității sale. În aparență, se asemăna mai mult cu un academician sau cu un director de bancă, decît cu un artist... ca interpret, era un maestru desăvîrșit, dar îi lipsea ceva în spontaneitate. Ca profesor, abordarea sa era decisiv analitică, nu inspirativă".[9)] În timp ce Kreisler și Thibaud cucereau lumea, Flesch abia își șlefuia stilul, îmbunătățindu-și tehnica și căutînd mijloace pentru a-și exprima gîndurile muzicale. Mîinile sale erau puțin potrivite pentru vioară: grase și fără vlagă, cu vîrful degetelor larg și cu degetul mic prea slab și scurt pentru a fi folosit mult, ceea ce l-a forțat să întrebuințeze digitații care să favorizeze celelalte degete, mai puternice. A muncit toată viața spre a diminua influența acestei slăbiciuni, în timp ce dezvola anumite daruri naturale, bine precizate în mîinile lui. Astfel, el executa octave cifrate cu o viteză legendară. Flesch a dezvoltat aceste deprinderi în timpul studiilor la Paris, folosind octave cifrate pentru a-și încălzi mîinile într-o cameră friguroasă. Cînd arcușul său era lipsit de eleganță, era miraculos stabilizat și controlat, spre gelozia unor artiști ca Ysaye, care a suferit toată viața de „nesiguranța“ arcușului. O altă specialitate a lui Flesch erau sunetele armonice, al căror nume în germană este *flageolett* (flageolete), pe care calamburiștii l-au transformat în „Flascholete“ (după numele lui Flesch).[10)]

Manifestînd o voință de fier, Flesch a învins unele slăbiciuni naturale, realizînd un standard de valoare internațională ca violonist și profesor. Tot ce a făcut Flesch ca muzician, era guvernat de intelect și de voință. Tehnica sa era astfel fundată, încît numai o cădere totală a structurii nervilor putea produce un ghinion pe scenă.

Flesch aparține, prin nivelul său ca violonist și profesor, cercului berlinez : el a trăit în Berlin peste 20 de ani, începînd cu 1908, iar faima sa s-a răspîndit de acolo. El însuși vorbea de un paradox : un ungur din părinți evrei, un violonist școlit la Viena și Paris a devenit un model al școlii germane de vioară, ceva similar cu Joachim. La Flesch, nici Ungaria, nici Viena, nici Parisul nu au lăsat o urmă distinctivă asupra stilului său. Calitatea sa dominantă era de esență germană, marcată de modalitatea clasică de abordare a muzicii bazată pe studii organizate, puritatea stilului lipsit de spectacol, ritm ferm tinzînd spre tempouri mai rare și o obiectivitate deliberată a interpretării. Flesch avea preferință spre repertoriul german de la Bach la Brahms, dar iubea și muzica franceză și slavă. Deși a cîntat *Concertul de Paganini nr. 1* cu o virtuozitate uimitoare, el nu era virtuoz prin temperament, adevărata sa chemare fiind pentru Bach, Beethoven și Brahms.

După ce a petrecut anul 1896 la Berlin, a decis să accepte primul său post de profesor la Conservatorul din București (1897—1902), fiind și conducătorul unui cvartet de coarde. În timpul cît a funcționat ca profesor la București, care nu era un centru muzical de talia capitalelor occidentale, Flesch a făcut mari pași de progres în dezvoltarea sa muzicală. Aceasta pentru că, în acel timp, Bucureștiul a fost vizitat de violoniști mari, printre care Kubelik, Marteau, Huberman și, evident, Enescu.

După cei cinci ani petrecuți în capitala țării noastre, Flesch a acceptat postul de profesor la Amsterdam, centru muzical de prim rang (1903—1908), împletind învățămîntul cu activitatea concertistică. La Amsterdam funcționa Orchestra Concertgebouw, sub conducerea lui Wilhelm Mengelberg, devenită unul din cele mai bune ansambluri din Europa.

În 1908, Flesch s-a stabilit la Berlin ca artist și profesor particular de vioară, sperînd să-i succeadă lui Joachim la Hochschule, unde funcționa Marteau. Abia în 1921 i s-a oferit un „curs special“ la Hochschule. Între timp, Flesch și-a sporit reputația ca solist și în muzica de cameră. El a format un duo cu pianistul Arthur Schnabel și un trio cu violoncelistul Gérardy. Flesch nu a format niciodată un cvartet.

În 1913, Flesch și-a făcut debutul la New York, reputația sa ca muzician crescînd mereu. Primul război mondial i-a întrerupt cariera. Pierzîndu-și averea din cauza inflației, Flesch s-a reîntors în America în 1923, după care, în anul următor, a fost numit la Institutul Curtis din Philadelphia, atunci înființat, cu un buget mare și cu subvenții serioase.

Studenţii nu plăteau aici taxe, iar profesorii primeau salarii foarte mari. Flesch a primit atunci, pentru trei luni şi jumătate de muncă, un salariu colosal de 25.000 de dolari. După ce s-a întors din America, în 1928, Flesch şi-a împărţit timpul între profesoratul de la Hochschule în lunile de iarnă şi cursurile de vară de la Baden Baden, ţinute în splendida sa vilă. Printre studenţii al căror număr creştea mereu, se găseau şi viitoare celebrităţi ca : Kulenkampff, Odnoposoff, Szeryng, Ida Haendel, Alma Moodie, Ginette Neveu, Hassid şi alţii. Cursurile erau publice, iar compoziţiile de cîntat la curs trebuiau anunţate înainte. A cînta la acele cursuri şi a fi analizat de profesor era un chin. Totuşi, critica lui Flesch era politicoasă, dar minuţioasă, încît oricine era prezent putea profita şi învăţa.

Nazismul l-a forţat pe Flesch să părăsească Germania. În 1934, el s-a stabilit la Londra, unde a continuat activitatea pedagogică şi de interpret. În 1945, ca respect faţă de activitatea dusă de Flesch în viaţa muzicală şi de aportul său la dezvoltarea şcolii de vioară londoneze, a luat fiinţă Concursul internaţional de vioară „Carl Flesch", care se ţine şi azi la fiecare doi ani la Londra, printre ai cărui laureaţi cu premiul întîi se află şi tinerii violonişti români (Eugen Sârbu şi Adelina Oprean). Izbucnirea celui de al doilea război mondial l-a găsit pe Flesch în Olanda, atunci încă ţară neutră. Într-un timp, era în pericol de a fi arestat de Gestapo, dar s-a salvat cu cetăţenia ungară, reîntorcîndu-se în Ungaria. Oferta de a preda la noul Conservator din Lucerna a venit la timp, şi Flesch s-a stabilit fericit în Elveţia în 1943, dar avînd sănătatea zdruncinată prin experienţele încercate în ultimii ani, el a murit la Lucerna la 15 noiembrie 1944, datorită unui atac de cord.

Flesch a fost un pedagog prin alegere şi convingere, deşi a continuat să concerteze pînă tîrziu în viaţă. În *Memoriile* sale, vorbind despre conflictul dintre calcul şi impuls, Flesch scrie : „Ca interpret, niciodată nu am reuşit să fac o sudură între aceste talente. Numai în activitatea pedagogică din ultimii ani mi-am găsit vocaţia complet împlinită, pentru care am fost capabil să-mi antrenez atît intelectul cît şi emoţiile".[11]

Flesch a avut mulţi studenţi la cursurile sale în sistemul particular, la Conservator, la Baden Baden sau la alte cursuri de măiestrie, socotind şi pe cei care erau simpli audienţi, care şi ei au resimţit influenţa lui. Flesch a ajuns să influenţeze un cerc tot mai larg de violonişti prin lucrările sale capitale : *Urstudien* (Studii de bază), *Kunst des Violinspiel* (Arta de a cînta la vioară, în două volume, *Tonleiter-system* (Sistemul gamelor), *Problems of Tone Production,* în engleză (Probleme de producţie a tonului), *Violin Fingering-Its Theory and Practice,* în engleză (Digitaţia la vioară-Teorie şi Practică). Un rol important privind concepţia sa despre tehnica şi arta viorii îl au *Memoriile* sale *(Memoirs),* publicate postum, recomandarea lui Flesch stipulînd să fie publicate după 25 de ani de la moartea soţiei, „pentru a nu risca să-şi piardă toţi prietenii", mai ales cei eventual criticaţi în aceste *Memorii.* Dar doamna Flesch a publicat prima ediţie a Memoriilor în 1957, avînd grijă să evite observaţiile asupra unor colegi în viaţă ai lui Flesch.

Lucrarea sa *Arta de a cînta la vioară,* pe care Sevcik a numit-o „biblie a violoniştilor" oferă răspuns convingător la fiecare problemă, fiind rezultatul unei experienţe de pedagog şi interpret de peste 25 de ani. Ea este o prezentare exhaustivă a tuturor ramurilor cîntatului la vioară, ca „meşteşug, ca ştiinţă şi ca artă". Primul volum a apărut în limba germană în 1923, cu o primă parte privind tehnica în general (poziţia corpului, mîna stîngă, mîna dreaptă, producţia tonului) şi a doua parte privind tehnica aplicată (exerciţiile zilnice şi sistemul de game, digitaţia sub toate aspectele şi mijloacele de expresie şi culoare a tonului, trăsăturile de arcuş, practica ca mijloc de învăţare, memoria muzicală sub aspectul acustic, motoric şi vizual). Volumul al 2-lea al *Artei de a cînta la vioară* a apărut în ediţie orginală germană în 1928, iar în cea engleză în 1930. El cuprinde problemele realizării artistice şi instruirii (elementele esenţiale muzicale în interpretarea violonistică, elementele tehnice esenţiale ale interpretării, valoarea personalităţii, obstacole incidentale în manifestarea pe scena publică, sub toate aspectele fizice, psihice, etc., analizate în detaliu, literatura viorii şi programele de concert, învăţămîntul viorii şi un supliment cu lucrări din repertoriul viorii analizate din punct de vedere tehnic şi muzical). Cu o astfel de fundamentare tehnică şi teoretică a artei de a cînta la vioară, Flesch aştepta de la fiecare interpret o nouă atitudine mentală, raţională şi analitică. El a restructurat tehnica violonistică, a desfiinţat tabu-urile vechi, cum erau ţinerea cotului mîinii drepte prea jos, evitarea poziţiei a doua şi a patra, teoria despre imposibilitatea de „a învăţa *vibratoul*". Aici merită să subliniem gîndurile lui Flesch despre vocaţia de artist. Boris Schwartz îşi reaminteşte pe Flesch spunînd deseori: „Nu este destul să ai talent spre a deveni cineva ; este nevoie de *caracter*... Dacă îţi lipseşte caracterul, poţi merge în altă parte, dar nu în artă".[12]

După mărturiile celor ce au participat la cursurile lui Flesch, o lecţie a sa avea o schemă tipică. Boris Schwartz descrie amănunţit cum se desfăşura această lecţie. La pian se afla un acompaniator profesionist. Studentul cînta piesa întreagă sau numai un segment al ei, fără a fi întrerupt, utilizînd digitaţia şi arcuşele recomandate de Flesch; dacă făcea schimbări, studentul trebuia să explice motivele raţionale. În timp ce studentul cînta, Flesch asculta în linişte cu partitura în faţă, notînd observaţiile pe margineaa ei. La sfîrşit, Flesch îi explica studentului critica sa, punct cu punct. El demonstra toate corecţiile nu pe vioara sa Stradivarius ci pe vioara studentului. Apoi studentul putea cînta întreaga piesă sau secţiuni din ea, după care avea două săptămîni pentru a-şi corecta interpretarea spre a trece apoi la o altă piesă. Niciodată Flesch nu mai reprograma aceeaşi piesă, presupunînd că studentul a înţeles totul la prima discuţie[12a]. Evident că această metodă se adresa studenţilor cu o anumită maturitate violonistică şi muzicală.

În domeniul învăţămîntului viorii care era pasiunea vieţii sale, Flesch a dovedit o energie fără seamăn. Deşi inima sa dădea semne de slăbire, el a predat pînă cu cîteva zile înaintea morţii sale survenită în timpul nopţii, după ce expediase elevilor săi scrisori despre reprogramarea lecţiilor următoare. Flesch a fost un exemplu de dăruire pentru muzică şi în special pentru învăţămîntul viorii, atît ca teorie cît şi ca practică.

Alma Moodie (1900 — 1943)

Alma Moodie s-a născut în Australia în 1900, avînd origine mixtă australiană-irlandeză. În copilărie a studiat la Conservatorul din Bruxelles cu César Thomson şi Oskar Back. Trăsătura particulară a Almei Moodie era, afinitatea ei pentru muzica modernă, stimulînd reacţiile de această factură. Astfel ea a primit dedicaţii două concerte de vioară de Hans Pfitzner (1923) şi Erns Kreneck (1924), precum şi sonate pentru vioară solo. Deasemenea ea a făcut prima audiţie a *Suitei după Pergolesi* de Igor Stravinsky, cu compozitorul la pian, în 1925. Ascultînd-o cîntînd muzica sa, Max Reger a trimis-o în 1914 la Carl Flesch, dar din cauza războiului, abia în 1918 a devenit eleva lui la Hochscule în Berlin, fiind apreciată ca unul dintre cei mai buni elevi ai săi. Deşi cîntatul ei la vioară se deteriorase în timpul anilor de război, fără ca talentul ei să fi suferit, ea a făcut sub îndrumarea lui Flesch progrese rapide, încît debutul ei în Berlin a fost senzaţional. Carl Flesch a considerat-o ca fiind „cea mai renumită violonistă femeie a timpului său“ 13). Alma Moodie a cîntat în anii 1920 şi în Ateneul Român din Bucureşti. Din nefericire, ea a murit de tînără în 1943 la Köln, unde era căsătorită cu un avocat şi astfel o mare carieră s-a închis fără atingerea apogeului.

Max Rostal (1905—1991)

Max Rostal s-a născut la 7 august 1905, în Teschen, Silezia. El a început studiul viorii în Viena cu Arnold Rosé. În 1921 a început să studieze la Hochschule în Berlin cu Carl Flesch timp de patru ani. Aici el şi-a desăvîrşit formaţia sa violonistică prin însuşirea raţională a tehnicii şi artei viorii, inclusiv absorbirea prin intermediul lui Flesch a influenţei şcolii franco-belgiene, în special în ce priveşte mîna dreaptă. Influenţa lui Rosé s-a putut vedea în cunoaşterea de către Rostal în mod profund a repertoriului de cvartete. În 1925, Rostal a obţinut Premiul „Mendelssohn“ şi a devenit concertmaestru la Orchestra Filarmonicii din Oslo.

În 1928, Rostal a fost numit asistent al lui Flesch la Hochschule în Berlin, iar în 1931 a devenit, după moartea tragică a lui Josef Wolfsthal, profesor plin, funcţionînd pînă în 1934, cînd contractul său a fost reziliat de către nazişti. Ţinînd seama de formaţia sa sub îndrumarea lui Flesch la Hochschule din Berlin, de activitatea sa ca profesor la aceeaşi şcoală timp de şase ani şi apoi de activitatea ca profesor la Köln, există posibilitatea ca Rostal să fie inclus în şcoala germană de vioară.

După rezilierea contractului de către nazişti în 1934, Rostal a plecat la Londra, unde a devenit cel mai solicitat profesor, studioul său din Hamstead atrăgînd studenţi din toate părţile continentului. Din 1944 a devenit profesor la Guildhall School. Prin activitatea sa ca violonist şi profesor, Rostal, devenit cetăţean britanic, şi-a adus o contribuţie de seamă la dezvoltarea şcolii engleze de vioară. Dar în 1957 el s-a reîntors pe continent, devenind profesor la Academia din Köln. În 1958 a fost numit profesor la Conservatorul din Berna.

Ca violonist, Rostal dispunea de calităţile unui solist prin ton vibrant, măestrie tehnică, temperament înflăcărat. El a introdus în repertoriul său Concertele de Haciaturian şi Bartók şi concertele unor compozitori britanici ca Sir Arnold Bax, Ernest Moeran şi sonatele de Elgar şi Delius, precum şi lucrări scrise pentru el de Sir Lenox Berkeley şi Benjamin Britten. Ca bun violist, el recomanda elevilor săi să-şi însuşească acest insrument de cloratură sonoră specifică şi pe care cîntaseră şi marii compozitori Bach, Beethoven şi Haydn, care îmbogăţeşte mult orizontul artistic al violoniştilor. Rostal a prezentat pe scena britanică *Concertul pentru violă* de Bartók. El a fost inclus în serialul „Virtuozi ai Violei“ la Radio BBC, 3, din Londra. Rostal a lăsat mai multe înregistrări. Cea mai fidelă imagine sonoră o oferă discul „Symposium“ (1979) care include înregistrarea acustică din 1923 a *Sonatei Trilul diavolului* de Tartini şi înregistrări mono din 1950 : *Concertul în Sol minor* de Tartini, *Sonata în Mi minor* de Bach, *Passacaglia* de Biber şi *Romanţele* de Beethoven.

Şi totuşi carieea lui s-a stabilizat nu în solistică ci în pedagogia viorii. Yfrah Neaman spunea : „Poate nu a fost chiar foarte bun ca solist. Dar el a fost cel mai mare cînd explica muzica pentru alţii ; atunci era incomparabil“.14) Faima sa reală rămîne învăţămîntul. Digitaţia şi arcuşele nu erau doar o cale simplă de abordare a unei partituri, ci o parte integrantă a interpretării. El învăţa pe studenţi cum să înveţe şi cum să respecte indicaţiile compozitorului. Practica zilnică este cheia succesului oricărui violonist. Printre cei mai buni elevi ai săi au fost Peter Schidlof, Eugene Gratovici, Yfrah Neaman, Norbert Brainin şi Edith Peinemann. Studioul său din Berna s-a bucurat de o excelentă reputaţie, bine meritată. El a redactat şi ediţii proprii asupra unor lucrări de muzică clasică. Astfel, ediţia sa asupra *Sonatelor şi partitelor Solo* de Bach este solicitată de violonişti pentru comparaţie, în paralel, cu alte ediţii (Joachim, Auer, Galamian, Busch, Szeryng, Flesch, Hellmesberer etc.). A murit la Berna în 1991.

Leon Spierer (n. 1928)

Leon Spierer, violonistul veteran al Filarmonicii din Berlin, s-a născut în 1928 la Berlin, dar după ce familia sa a emigrat în anii '30, a crescut în Argentina, el însuşi numindu-se „argentinian berlinez“. În Buenos Aires, Spierer a studiat vioara cu iugoslavul Ljerko Spiller care imigrase şi el acolo, după ce fusese înainte profesor la École Normale din Paris, iar după ce s-a reîntors în Europa, Spierer a studiat cu Max Rostal la Londra. Pe amîndoi aceşti profesori, Spierer îi consideră responsabili pentru educaţia sa superioară în muzică şi arta viorii.

Primul său angajament profesional a fost ca asistent al concertmaestrului la Orchestra de cameră „Amigos de la Musica“ din Buenos Aires, unde concertmaestru era profesorul său, Ljerko Spiller, dar de la vîrsta de 17 ani el a lucrat şi la înregistrarea muzicii de film. În anii tinereţii a fost atras şi de alte studii universitare, fiind mîndru că este posesorul unei Diplome în ştiinţe economice de la Universitatea din Buenos Aires. Însă în 1955, venind la Londra şi începînd să studieze vioara cu Max Rostal, el a decis să se consacre definitiv viorii.

După studiile de la Londra cu Rostal, Spierer a lucrat ca lider al orchestrelor din Nürnberg, Bremen, Stockholm, iar din 1963 a devenit primul concertmaestru al Filarmonicii din Berlin, unde a contribuit timp de peste 30 de ani alături şi sub bagheta magică a lui Herbert von Karajan la făurirea acelui sunet orchestral numit pe bună dreptate „sunetul Filarmonicii din Berlin“. El a contribuit în acelaşi timp la continuitatea tradiţiei de calitate superioară de la Filarmonică pe linia învăţămîntului ca profesor la Academia înfiinţată în 1972 pe lîngă Filarmonică. Deasemenea, Spierer a susţinut cursuri de măiestrie la Academia Regală Scoţiană de Muzică din Glasgow, precum şi în Scandinavia, India şi mai tîrziu în Venezuela şi S.U.A.

Spierer a fost la timpul său laureat al unor concursuri internaţionale de vioară din Buenos Aires, Darmstadt, München şi Carl Flesch din Londra. Mai tîrziu el a fost frecvent invitat ca membru în juriile unor concursuri de vioară ca: Genova (Paganini), Hanovra (Joseph Joachim), München şi Odense (Nielsen). Cu privire la rolul concursurilor în promovarea carierei, el crede în forţa lor stimulativă, dar pune accent pe ambiţie şi muncă tenace. El spune: „Eu cred în competiţii. Acestea sînt bune pentru tineri. Dar a face carieră ai nevoie de ambiţie şi muncă neîntreruptă dîrză, iar acestea două (mai mult decît simplul „talent“) sînt calităţi sine qua non, atît în competiţii cît şi în carieră. Evident, nu este posibil să alegi totdeauna pe cel mai bun interpret din concurs, aşa cum se întîmplă la jocurile olimpice, dar un lucru este sigur: o interpretare de prima clasă va răzbate totdeauna spre victorie şi recunoaştere.“ 15)

Spierer a fost cel care a interpretat solourile de vioară din numerosul repertoriu orchestral înregistrat sub bagheta magicianului sunetului, Herbert von Karajan cu Deutsche-Grammophon. Deasemenea el a înregistrat ca solist Concertele de Beethoven, Hilding Rosenberg, precum şi sonate de Beethoven cu Ernst Gröschel.

Cu apropierea vîrstei retragerii, Spierer este fericit că datorită viorii a putut vedea şi admira o mare parte a lumii, călătorind de la Rejkjavik la Cape Town şi de la Variloche din Argentina la Novosibirsk.

*

Tradiţia şcolii germane de vioară a pierdut din cadenţă după dispariţia lui Joachim în 1907. Ea a fost întreţinută, într-o anumită măsură, în prima jumătate a secolului nostru de Henri Marteau care i-a urmat lui Joachim la catedra de vioară de la Hochschule din Berlin, de Adolf Busch, Georg Kulenkampff şi Carl Flesch. Treptat, s-a produs o anumită scădere a fenomenului violonistic german. Ultimele decenii însă au scos din nou la suprafaţă talente remarcabile, care au produs un puternic reviriment în arta viorii din ţara marilor titani ai muzicii universale. Două tinere talente, formate la şcoala de vioară germană şi europeană, s-au impus deja ferm pe scena de concert internaţională: Anne-Sophie Mutter şi Frank-Peter Zimmermann.

Anne Sophie Mutter (n. 1963)

Anne-Sophii Mutter, tînăra violonistă germană, descoperirea marelui dirijor Herbert von Karajan, s-a născut în 1963, la Rheinfelden (Baden), oraş situat la cinci kilometri de frontiera Elveţiei. Tatăl său este ziarist. Cei doi fraţi ai lui Anne-Sophie au studiat vioara (Andreas) şi pianul (Christoph). Părinţii ei au orientat-o spre pian, dar ea tînjea după vioara pe care a primit-o în dar la a cincea aniversare. A început să studieze vioara cu o talentată violonistă, Erna Honigberger, care numai după nouă luni de la începutul studiului a introdus pe eleva sa, o fetiţă de şase ani, într-o competiţie naţională pentru tineri muzicieni, avînd la pian pe fratele ei, Cristoph, unde Anne-Sophie a cîştigat Premiul I „cu distincţie specială", uimind juriul cu standardul cîntatului ei la vioară. Apoi au început ofertele de concerte, dar părinţii au rezistat acestei tentaţii. Ea era un copil foarte activ, iubea sportul iar odată, într-un joc de football, şi-a dislocat degetul mare de la mînă, pentru ca la nouă ani, făcînd ciclism, să ajungă în spital cu o fractură de craniu, după cîteva ore de comă. Dar după şase luni, Anne-Sophie a fost complet refăcută, cîntînd primele ei două concerte publice — unul în oraşul vecin, Waldshut, şi altul în oraşul elveţian Winterthur, interpretînd cu un senzaţional succes, *Concertul No. 4, în Re major* de Mozart.

În 1974, după ce profesoara sa Erna Honigberger a încetat din viaţă, Anne-Sophie a intrat la Conservatorul din Winterthur, devenind eleva profesoarei Aida Stucki, care, în cuvintele lui Anne-Sophie Mutter, „a instruit-o în tehnică pînă ce aceasta a devenit o a doua natură", consumînd ore întregi cu game şi exerciţii. Acest fapt, spune ea, „mi-a dat libertatea de a mă concentra asupra a ceea ce era mai important — frazarea, interpretarea, coloritul, bucuria pură a cîntatului la vioară".16) Stucki a învăţat-o să-şi dezvolte propriile idei şi modul în care o piesă ar trebui cîntată în viziunea ei originală, fără a „imita ca un papagal". Această independenţă artistică, bazată pe o cunoaştere fermă a artei viorii, este astăzi una din caracteristicile esenţiale şi distinctive ale unui violonist.

Părinţii lui Mutter au limitat la unul sau două concerte pe an manifestările publice ale fiicei lor, respingînd toate celelate oferte din partea agenţiilor şi companiilor de discuri. Dar în 1976, celebrul dirijor Herbert von Karajan a fost uluit de interpretarea *Ciacçonei* de Bach de către Anne-Sophie la vîrsta de 13 ani, declarînd-o „cel mai mare tînăr talent muzical de la Yehudi Menuhin". El a invitat-o pe Anne-Sophie Mutter să cînte în 1977 cu Filarmonica din Berlin la Festivalul din Salzburg, marcînd începutul unei colaborări muzicale fructuoase cu marele dirijor, de bun augur pentru cariera ei violonistică. În acelaşi an, ea şi-a făcut debutul în Anglia la Festivalul din Brighton cu Orchestra Engleză de Cameră sub bagheta lui Daniel Barenboim. De atunci, ea a captat atenţia întregii lumi muzicale. La vîrsta de 18 ani, Anne Sophie Mutter s-a lansat în cariera profesională cu mult aplomb şi intensitate. Ea cîntă cu regularitate în SUA, cu orchestre majore şi mari dirijori, ca Zubin Mehta şi alţii. Este oaspete frecvent în Japonia. După triumful ei la Moscova, Mutter a primit multe invitaţii de a cînta în Europa de Est.

Repertoriul ei este extrem de vast, cuprinzînd muzica barocă, clasică şi romantică — de la Bach prin Beethoven la Brahms. De asemenea, ea savurează compoziţiile moderne de Stravinsky, Prokofiev, Bartók şi Berg. În ianuarie 1986, Mutter a realizat prima audiţie absolută a dificilului concert pentru vioară de compozitorul polonez Witold Lutoslawski (n. 1913) pe care l-a interpretat apoi, în 1987, în seria Concertelor de Promenadă (PROMS) în marea sală Albert Hall din Londra, în transmisie directă la televiziunea BBC, sub bagheta compozitorului care l-a scris pentru ea. În septembrie 1988, Mutter a făcut la Festivalul din Ascona o altă premieră mondială a unei lucrări, scrise de asemenea pentru ea de compozitorul elveţian Norbert Moret.

Una din activităţile sale favorite este muzica de cameră. Ea a format un trio foarte aclamat cu violoncelistul Mstislav Rostropovici şi violistul italian Bruno Giuranna. Este fascinată de sunetul violoncelului Stradivarius al lui Rostropovici construit în 1711, numai cu un an după una din cele două viori Stradivarius ale ei (este vorba de vioara Stradivarius 1710 „Dunraven").

La vîrsta de numai 27 ani, Mutter are o bogată activitate discografică. Rolul decisiv l-a avut Compania Deutsche Grammophon care a propulsat-o încă de la vîrsta de 13 ani, alături de protectorul ei, Herbert von Karajan. Desigur, această publicitate discografică i-a stimulat şi i-a împins mereu înainte cariera violonistică mondială. Astfel, ea a înregistrat cea mai mare parte a concertelor majore pentru vioară cu Filarmonica din Berlin, sub bagheta lui Karajan: *Concertele No. 2, 3, 4 şi 5* de Mozart, *Concertele* de Bruch, Mendelssohn, Beethoven şi Brahms. De asemenea ea a înregistrat pe disc LP sau compact-disc *Concertele* de Ceaikovsky, Stravinsky, Lutoslawski, *Simfonia Spaniolă* de Lalo şi *Zigeunerweiswn* de Sarasate cu orchestra Naţională a Franţei, sub bagheta lui Seiji Ozawa, apoi *Dublul Concert* de Bach cu Accardo şi Orchestra de cameră Engleză, precum şi *Anotimpurile* de Vivaldi. Datorită sunetului şi interpretării ei, cererea discurilor sale este mare.

Am ascultat-o de multe ori la Londra, unde este favorita marilor orchestre londoneze. Ceea ce impresionează în cîntatul ei este tonul mare, rotund, produs cu braţul ei drept deosebit de elastic, asigurînd arcuşului multă precizie şi control, acea amplitudine şi fermitate, unitatea dintre trăsăturile arcuşului printr-o mişcare sui-generis a poignet-ului, care dă tonului volum, iar frazelor muzicale curgere şi continuitate sonoră. Tehnica sa generală, inclusiv a mîinii stîngi, este perfectă şi sigur controlată. Ea a dezvoltat o mare forţă bărbătească, cu nuanţe şi culori în *Concertul* de Brahms. Unii instrumentişti profesionişti sînt surprinşi de faptul cunoscut că Mutter nu are nevoie de prea multă practică. Ea explică însă că lucrează mult şi în afara practicii la vioară, în gîndire şi imaginaţie, eliminînd greşelile. În primul rînd, citeşte partitura în întregime, apoi o cîntă la pian (cunoaşte perfect şi acest instrument), pentru a obţine o privire generală asupra muzicii. După aceasta, urmează gîndirea şi stabilirea digitaţiei şi arcuşelor, după care are nevoie de timp pentru a simţi piesa şi a defini modalitatea interpretării, frazării şi realizării practice a unui pasaj sau altul. Adesea, cele mai bune idei îi vin chiar înainte de a merge la culcare. Mutter are nervi de oţel şi o totală lipsă a fricii de scenă. Cînd intră în scenă, o transformare are loc în fiinţa ei : concentrarea ei devine absolută. În 1986, cînd a cîntat la Boston a suferit o intoxicaţie alimentară, dar nu a anulat concertul. Îndată ce Seiji Ozawa a ridicat bagheta, ea s-a simţit complet refăcută, fiind perfect capabilă să ducă concertul la capăt cu aceeaşi exigenţă şi perfecţiune de totdeauna. Aceste daruri naturale admirabile ale lui Mutter, încoronate de o voinţă de fier, le-am putut remarca personal la recitalul ei din 19 octombrie 1990 din sala Barbican din Londra — unul dintre cele cinci evenimente muzicale desfăşurate de ea la Barbican în perioada 17—23 octombrie, cu sălile vîndute complet cu luni înainte de concert — cînd a interpretat cu o măiestrie unică *Sonata Trilul diavolului* de Tartini, *Sonata No. 7* de Beethoven, *Sonata de Franck* şi uluitoarea *Fantezie Carmen* de Sarasate. Mutter a intrat în scenă cu un zîmbet natural, exprimînd parcă bucuria actului creator pe care urma să-l declanşeze şi, după ce şi-a găsit locul confortabil, fără acel interludiu al acordajului, a atacat dirrct sonata lui Tartini. Totul arăta că oricît de grea era muzica pe care o cînta, Mutter era calmă şi perfect controlată, cîntînd şi nuanţînd atît de frumos, încît vioara ei părea că a găsit o formă miraculoasă de limbaj şi comuniune cu auditoriul. Problema sunetului şi a personalităţii muzicale rămîne dezideratul fundamental al generaţiei actuale de violonişti, care îşi găseşte rezolvarea la un număr extrem de mic de violonişti geniali. Anne-Sophie Mutter se află printre aceştia, în eşalonul înaintat al violoniştilor contemporani. Pe bună dreptate, scria criticul muzical Richard Fairman în „Financial Times" din 22 octombrie 1990, că „pot exista şi alţi violonişti care pot cînta gamele, armonicele şi dificultăţile piesei lui Sarasate, dar este puţin probabil că vreunul ar putea turna în ele atîta muzică cum a făcut ea".

Pentru meritele ei în arta viorii, Mutter a devenit cea mai tînără personalitate care a primit titlul de „cetăţean de Onoare" al oraşului în care a locuit, Wehr. În 1979, ea a primit titlul de „Artist al Anului" din partea criticii germane a Discului. În 1983 a devenit Preşedinte de Onoare al Societăţii Mozart de la Universiatea din Oxford. În 1987, Mutter a primit Medalia Germană, clasa I, pentru servicii speciale. În 1986, a fost numită ca primul deţinător al Catedrei Internaţionale de Studii de Vioară de la Academia Regală de Muzică din Londra, unde ţine în fiecare an un curs de 10 zile de măiestrie. În 1989, Mutter a primit „Diapazonul de Aur" din partea Hi-Fi Vision, ca „Cel mai bun Artist clasic al Anului 1988". În 1989, Anne-Sophie Mutter s-a căsătorit cu avocatul Wunderlicht, cu care locuieşte în München.

Frank Peter Zimmermann (n. 1965)

Frank Peter Zimmermann, unul dintre cei mai tineri violonişti germani de mare perspectivă, s-a născut în Duisburg, la 27 februarie 1965. Primele lecţii le-a luat de la mama sa, violonistă. Apoi a studiat la Essen cu Valery Gradov, un asistent al lui Kogan. La vîrsta de 11 ani, a devenit elevul cunoscutului violonist de origină bulgaro-germană, Saschko Gavrilov, în Berlin: Progresele sale erau fantastice. În 1980, a început să ia lecţii cu Herman Krebbers în Amsterdam, unde mergea regulat cu tatăl său, cu maşina. Profesionalismul acestui pedagog, care combina cu mult talent învăţămîntul cu recitalurile, concertele şi dirijatul, a fost un model pentru Frank, bucurîndu-se şi în prezent de sfatul lui.

Preludiul carierei lui timpurii este conexat cu o audiţie pentru Barenboim care l-a invitat să-l înlocuiască pe Perlman într-un concert la care nu a putut veni. Apoi, Lorin Maazel l-a invitat să cînte la Festivalul din Salzburg. La vîrsta de 11 ani, el a cîştigat Competiţia „Jugend Musiziert", iar la 16 ani a debutat cu Filarmonica din Berlin. La 19 ani, a înregistrat toate cele *24 de Capricii* de Paganini. A urmat înregistrarea *Concertului* de Beethoven cu orchestra engleză de cameră, din Londra, sub bagheta lui Jeffrey Tate. Zimmermann şi-a stabilit de pe acum o poziţie solidă pe scena de concert internaţională, deşi el însuşi consideră că îi vor mai trebui încă alţi cinci ani de activitate concertistică intensă, pentru a-şi asigura o reputaţie sigură. Şi totuşi, el cîntă acum circa 70 de concerte pe an cu orchestrele majore din Europa şi America. În 1987 a făcut un turneu în Statele Unite cu orchestra de cameră a Europei. De asemenea, a apărut în recitaluri la festivalul Primăvara la Praga şi la Festivalul Schleswig-Holstein. Zimmermann are deja acum în repertoriul său 30 de concerte. Ca german, este firesc ca favoriţii săi să fie Beethoven, Mozart, Mendelsohn şi Brahms, dar el este foarte ataşat şi de concertele ruseşti — Prokofiev, Ceaikovsky, Glazunov, Stravinsky şi Shostakovici. Repertoriul său cuprinde concertele de Szymanowski, Schumann şi Busoni.

Violonistul favorit al lui Zimmermann este David Oistrah — a cărui influenţă este vizibilă în cîntatul său la vioară. „Arcuşul lui Oistrah — spune Zimmermann — este infailibil. El folosea întreaga greutate a braţului său, din care cauză sunetul lui era fabulos. Ai nevoie de mîna stîngă, desigur, dar în cele din urmă este crucial cum mînuieşti arcuşul“.[17] Dacă Zimmermann l-a văzut şi ascultat pe Oistrach ultima dată, cînd avea vîrsta sub nouă ani, observaţia sa dovedeşte multă maturitate şi înţelegere a fenomenului violonistic, privind măiestria mîinii drepte a marelui maestru al arcuşului. Dar Zimmermann, cunoscut pentru pasiunea lui nepotolită faţă de vioară, va fi reflectat mai mult cu trecerea anilor la acest miracol oistrachian.

L-am ascultat în *Concertul No. 3* de Mozart în Londra, unde este oaspete frecvent. Apariţia sa plină de tinereţe părea o iluzie, fiindcă arăta mai în vîrstă decît numărul anilor săi. Aceasta se datora parţial tehnicii sale sigure şi relaxate şi parţial căldurii şi seninătăţii sunetului, care amintea de o eră apusă a cîntatului la vioară, era acelor artişti legendari ca Elman, Kreisler, Heifetz şi Oistrach. În adevăr, în sunetul viorii sale Stradivarius se simţea ceva din căldura, claritatea şi densitatea sonorităţii oistrachiene.

Zimmermann este un tînăr pasionat şi stabil în orientarea profesiei sale de violonist concertist. Într-un interviu publicat în revista „Strad“ din august 1988, întrebat cum îşi imaginează viitorul carierei sale, în special după ce a atins un nivel pentru care multor tineri le trebuie mulţi ani ca să-l atingă, Zimmermann, răspunde sigur şi cu mult simţ al umorului tineresc doar nu se poate să te plictiseşti cîntînd concerte cîţiva ani şi apoi să mergi să culegi ciuperci prin pădure! „Mai degrabă simţi nevoia de a merge în continuare pe acelaşi drum, cîntînd concerte ani şi ani, din cauză că nimic nu este mai interesant şi mai plăcut decît să cînţi la vioară concerte pentru iubitorii de muzică“.[18] Zimmermann se simte foarte european, fiind mîndru că este unul dintre puţinii violonişti care nu a studiat niciodată în Statele Unite şi nu a fost modelat sub influenţa unor violonişti de frunte americani. La vîrsta lui, acest sentiment este remarcabil. Şi, totuşi, se bucură de mari succese în America. Cariera acestui înzestrat violonist are o largă deschidere susţinută de o muncă intensă, conştientă şi perfect finalizată. Se spune că Natura a fost darnică cu Zimmermann : i-a dăruit un sistem nervos ideal, calm şi echilibrat.

D. ŞCOALA POLONEZĂ CONTEMPORANĂ DE VIOARĂ

Scurt istoric

Filonul slav al spiritualităţii poporului polonez a imprimat şi creaţiei sale muzicale un specific anumit care s-a reflectat în evoluţia cîntecului popular, pînă la creaţia muzicală cultă, inclusiv arta viorii. Umanismul polonez din epoca Renaşterii, al cărui reprezentant de seamă a fost Jan Kochanowski, şi-a pus amprenta şi pe evoluţia creaţiei muzicale, cu toate vicisitudinile istorice pe care le-a avut de îndurat poporul polonez.

Alături de muzica vocală, în Polonia a fost larg răspîndită, încă pe la sfîrşitul secolului al 15-lea, dar mai ales în secolul al 16-lea, muzica instrumentală — atît solistică, cît şi pentru ansambluri. Regele Aleksander Jagello folosea o orchestră cu un efectiv numeros, precum şi cu cîntăreţi şi instrumentişti solişti. Erau răspîndite în epoca Renaşterii clavecine, viori, flaute, viole d'amore, viole bas, lăute bas, corni etc.

Cel dintîi compozitor polonez de seamă care a trăit în secolul al XV-lea este Mikolaj din Radom (Mikolaj z Radomia). El a fost un reprezentant plin de originalitate şi îndrăzneală al polifoniei umaniste în muzica poloneză. Acest proces muzical creator a evoluat continuu în conexiune cu viaţa muzicală din Apusul Europei şi din Rusia, făcînd loc în mod treptat viorii şi artei violonistice, a cărei dezvoltare a atins apogeul cu Karol Lipinski (1790-1861) şi Henri Wieniawski (1835-1880). A fost consolidată astfel o tradiţie violonistică poloneză în cadrul căreia a avut un rol important o serie de alţi violonişti de seamă. Printre aceştia s-au aflat: ***Basilius von Bohdanowicz (1754-1819),*** violonist şi tată a opt copii pe care i-a format pe toţi ca muzicieni, devenind toţi membri ai unui grup instrumental faimos în Viena; ***Johann Kleczinsky (1776-1829),*** violonist şi membru al Capelei Curţii din Viena, unde s-a stabilit; ***Felix Janiewicz (1762-1848)*** a fost un violonist cu o tehnică solidă, cu un ton expresiv, executînd cu strălucire octavele, a cîntat la Concertul spiritual în Paris, a călătorit în Italia, iar după ce s-a căsătorit cu o englezoaică s-a stabilit la Londra, devenind lider şi dirijor la Opera Italiană; ***Auguste Frédéric Durand-Duranowski (1770-1834)*** a studiat la Paris cu Viotti care aprecia mult talentul său excepţional admirat şi de Paganini care şi-a însuşit trucurile lui Duranowski şi le-a dezvoltat în stilul lui; ***Apollinaire Kontski (1825-1879)*** a fost prieten apropiat al lui Paganini şi a fondat un conservator la Varşovia în 1861; ***Tymoteusz Adamovski (1858-?)*** a fost un elev al lui Massart în Paris şi a activat în muzica de cameră la Boston în America; **Isidor Lotto (1840-?)** a studiat cu Massart, după care a devenit unul din cei mai mari virtuozi ai timpului, fiind angajat ca solist la Marele Duce al Saxoniei în Weimar, dar cariera sa a sfîrşit tragic din cauza unei boli mintale; ***Jean Nepomucene (Nepomuk) Wanski (1800-1849)*** era fiul unui compozitor polonez, a studiat la Kalisch şi Varşovia, începîndu-şi devreme turneele ca virtuoz după care şi-a încheiat studiile la Paris cu Baillot. S-a bucurat de o mare faimă în Italia, Spania, Elveţia şi Franţa, unde s-a stabilit la Aix-en-Provence, căsătorindu-se cu o franţuzoaică; ***David Melsa (1893-?)*** a studiat la Conservator cu Grudzinski, dovedindu-se un talent excepţional, dar în 1905, tatăl său şi sora au fost masacraţi într-un pogrom, el scăpînd cu mama sa, fugind la Berlin, unde a studiat cu Flesch, după care a început turneele sale pline de succes în Europa şi în America, vizitînd de mai multe ori Anglia.

În secolul XX, şcoala şi arta viorii în Polonia se ridică pe o treaptă superioară prin contribuţia şi rezonanţa internaţională a lui Bronislaw Huberman, a lui Paul Kohanski, a grupului de violonişti polonezi formaţi la şcoala lui Flesch şi a unei noi generaţii de violonişti propulsaţi de Polonia cotemporană pe scena de concert internaţională. Deasemenea trebuie considerat rolul Academiei de muzică din Varşovia şi al celorlalte conservatoare, precum şi al unor profesori de talie internaţională ca Eugenia Uminska, Tadeusz Wronski şi Irena Dubiska. Concursul „Wieniawski" de la Poznan iniţiat în 1935 a jucat un rol activ în efervescenţa vieţii muzicale şi în dezvoltarea artei viorii în Polonia, precum şi în integrarea ei în viaţa muzicală internaţională. Concursul „Wieniawski" din 1970 a decernat premiul unui tînăr polonez de 17 ani — Piotr Janowski.

Paul Kochanski (1887—1934)

Paul Kochanski s-a născut în 1887, în Orel (Rusia), într-o familie de evrei ortodocşi. El este însă inclus în rîndul marilor violonişti polonezi (Lipinski, Wieniawski, Huberman, Szeryng, Ida Haendel etc.). Această încadrare se explică desigur prin faptul că rezidenţa sa, definirea formaţiei ca violonist şi primele lui succese sînt conexate de Varşovia.

Primele lecţii de vioară le-a primit de la tatăl său, după care, Kochanski a studiat cu Emil Mlynarski, cunoscut elev al lui Auer. Kochanski se manifesta ca „wunderkind", astfel că la vîrsta de 13 ani el a fost primul solist al Filarmonicii înfiinţate în Varşovia în 1900. După aceea el a continuat studiile cu César Thomson la Bruxelles, unde a obţinut premiul I.

Interpretarea lui Kochanski, aşa cum o dovedesc înregistrările sale, se caracterizează prin impetuozitate, expresivitate, rafinament şi comunicativitate, fiind apreciată de specialişti ca un rezultat al unei îmbinări sui generis între şcoala rusă şi şcoala franco belgiană. Frumuseţea sunetului său, fineţea şi expresivitatea romantică erau caracteristici esenţiale ale cîntatului său la vioară. Prin claritatea tehnicii de mare acurateţe intonaţională şi prin forţa unui *vibrato* intens, sunetul viorii sale se apropia de vocea umană — cald, plin, limpede şi pătrunzător. După părerea cunoscutului muzicolog american Henry Roth, interpretarea lui Kochanski era superioară celei a lui Vecsey şi Prihoda, care erau mai tineri decît Kochanski şi care se situau la un înalt nivel violonistic. „Este nevoie — scria Henry Roth — doar de puţin timp pentru a compara discul lui Vecsey cu *Sonata a 3-a* de Beethoven şi cel al lui Prihoda cu piese fără bravură, pe de o parte, cu discul lui Kochanski cu *Sonata a 3-a* de Brahms, pe de altă parte, spre a ni se dovedi veracitatea acestei aprecieri." 1) Din păcate nu avem discuri cu lucrări majore de talia Concertelor de Beethoven, Brahms sau Ceaikovski unde am fi putut remarca mai bine amploarea şi caracteristicile modelului său violonistic. Comunicativitatea era un element al personalităţii sale, prezentă atît în relaţiile sale interpersonale şi colegiale, cît şi în interpretarea pe scena de concert. În adevăr, charisma sa se manifesta nu numai în înfăţişarea şi comportamentul său exterior ci şi în însăşi cîntatul la vioară care respira odată cu muzica şi umanismul său profund, bucuria de a încînta peste tot publicul său ascultător. Stilism şi sensibilitate, admirabilă disciplină şi un simţ intuitiv excepţional pentru expresia şi continuitatea frazei muzicale erau elemente intrinseci ale interpretării sale. Tehnica sa extrem de facilă era pusă exclusiv în serviciul muzicii, fără etalarea unei virtuozităţi ostentative.

Kochanski a manifestat un interes deosebit nu numai în muzica romantică, ci şi în cea contemporană, fiind campion şi interpret al muzicii pentru vioară create de prietenul său Karol Szymanowski. Cele două concerte de vioară ale lui Szymanowski au fost dedicate lui Kochanski. Pe al doilea concert editat în 1934, Editura Max Esching din Paris a scris în limba franceză : „A la mémoire du Grande Musicien, mon cher et inoubliable Ami, PAUL KOCHANSKI". În 1934, Kochanski murise, la vîrsta de numai 47 de ani.

Kochanski a lăsat puţine înregistrări. Acestea conţin *Sonata a 3-a* de Brahms, avînd la pian pe Arthur Rubinstein, ca lucrare majoră, apoi piesele *Prize Song* (Cîntecul îndrăgit) de Wagner-Wilhelmj, *La Gitana* de Kreisler, *Malaguena* de Sarasate, *Carnavalul Rus* de Wieniawski, *Melodie* şi *Cîntec fără cuvinte* de Ceaikovski (cu fratele său Joseph la pian), *Cavatina* de Raff şi *Dans Ungar nr. 1* de Brahms-Joachim. Ele scot din nou în evidenţă frumuseţea melodiei, rapiditatea trilului, plinătatea sunetului pe coarda Sol în Cavatina de Raff, vibraţia notelor duble. Prin aceste admirabile calităţi, înregistrările lui Kochanski merită a fi cunoscute pe scară mai largă, mai ales în rîndurile tineretului, în formare, căruia i-ar fi de folos această sursă de informare sonoră asupra istoriei artei viorii. Un rol însemnat în această privinţă îl are în prezent Compania de înregistrări istorice „Peter Biddulph" din Londra care a editat deja o bogată colecţie de compact-discuri cu violonişti din trecut — Fritz Kreisler, Mischa Elman, Toscha Seidel, Jan Kubelik, George Enescu şi alţii. Desigur că un loc important poate reveni şi puţinelor înregistrări ale lui Paul Kochanski, în noile condiţii tehnice, avînd în vedere afecţiunea şi admiraţia de care s-a bucurat Kochanski din partea ascultătorilor săi pretutindeni. S-a spus pe bună dreptate de către cei ce l-au ascultat că „orice cînta Kochanski încînta urechea în toate timpurile" (Henry Roth). Sunetul său amintea pe cel al lui Mischa Elman apreciat de melomani şi critici că avea „un ton de aur".

Paul Kochanski a desfăşurat totodată şi activitate de îndrumare a tinerilor violonişti. El a devenit profesor de vioară la Conservatorul din Petersburg în 1915, iar după ce a emigrat în America a activat în anii 1920 ca profesor la Juilliard School of Music din New York.

Dispariţia prematură a lui Kochanski a produs multă amărăciune în rîndul prietenilor şi admiratorilor lui, lipsind lumea muzicală de un star al violonisticii contemporane.

Bronislaw Gimpel (1911-1979)

Bronislaw Gimpel s-a născut în 1911 în Varşovia. Primele studii le-a făcut la Conservatorul din Viena (1922-1926). Cu ele a fost în măsură să obţină în Italia mari succese, acordîndu-i-se şansa de a cînta cu vioara lui Paganini din muzeul din Genova. Apoi a cîntat în faţa regelui Italiei şi a Papei Pius al XI-lea. La vîrsta de 17 ani, în 1928, el a început să studieze cu Flesch la Hochschule timp de numai un an. Era un talent extraordinar, dar nedisciplinat. De aceea Flesch i-a recomandat posturi de concertmaestru în Königsberg, Göteborg şi Los Angeles (1937-1942). În California, el a înfiinţat şi condus orchestra de tineret din Hollywood.

Timp de trei ani, Gimpel a fost încorporat în armata Statelor Unite, după care şi-a reluat cariera, împărţindu-şi timpul între America şi Europa. Orientîndu-se cu ataşament spre muzica de cameră, el a devenit membru al Cvartetului „Noii Prieteni ai Muzicii“, al Trio-ului cu pian Mannes şi al Cvintetului din Varşovia. Reîntors în America, a acceptat postul de profesor la Universitatea din Connecticut (1967-1973).

Ca violonist, Gimpel avea maniera unui virtuoz, cu o tehnică aparent lipsită de efort. Vibratoul său era intens, tonul expresiv iar interpretarea sa era dominantă, ceea ce se reflectă în numeroasele sale discuri apreciate de specialişti şi melomani.

Ştefan Frenkel (1902-1979)

Ştefan Frenkel s-a născut în 1902 în Varşovia. Venind la Berlin în 1919, el a studiat mai întîi cu Adolf Busch iar din 1921 a devenit studentul lui Flesch la Hochschule. Flesch îl apreciază ca un talent extraordinar pentru interpretarea unor compoziţii problematice, pe care le interpreta din memorie în public. Frenkel a devenit faimos în interpretarea muzicii moderne, partiturile cele mai încîlcite putînd fi repede însuşite şi executate din memorie în public. În anii 1920 şi 1930, el a cîntat multe piese de asemenea natură, unele mai atonale sau mai disonate decît altele.

Frenkel a fost concertmaestru la Filarmonica din Dresda (1924-1927), la orchestra Suisse Romande (1935) şi la Opera Metropolitaan din New York (1936-1940). Deşi cariera sa în America nu s-a dezvoltat cum se spera, totuşi el a continuat să fie interpret şi profesor pînă la moartea sa în 1979.

Szymon Goldberg (n. 1909)

Szymon Goldberg s-a născut în 1909 şi a studiat mai întîi la Varşovia cu Mihalovicz. La vîrsta de 10 ani, în 1919, el a devenit elevul lui Flesch în Berlin. Goldberg s-a manifestat ca „wunderkind“, prin tehnică şi muzicalitate, astfel că în 1921 şi-a făcut debutul în Varşovia iar în 1924 Flesch l-a prezentat în Berlin, unde a cîntat trei concerte în aceeaşi seară: *Concertul în Mi major* de Bach, *Concertul Ungar* de Joachim şi *Concertul nr. 1* de Paganini. Un turneu în Germania i-a adus mari succese, dar Flesch i-a recomandat şi lui ca şi altora să facă o experienţă orchestrală, devenind la 16 ani concertmaestru la Filarmonica din Dresda. În urma acestei experienţe, Furtwängler l-a ales pe Goldberg ca unul din concertmaeştrii Filarmonicii din Berlin, unde a funcţionat între anii 1929-1934. Totodată el a fost inclus de Hindemith şi Feurmann într-un trio de coarde în locul lui Wolfsthal, care murise pe neaşteptate. Odată cu concedierea tuturor membrilor evrei din Filarmonica din Berlin, Goldberg s-a concentrat pe o carieră de concert, cîntînd în anii 1934-1940 ca solist în Europa, Japonia, China şi Indiile Olandeze, avînd în recitaluri ca partener pe pianista Lili Kraus.

După război cariera sa a devenit mai amplă, cîntînd în Australia, Africa de Sud şi cele două Americi. În perioada 1951-1966, Goldberg a fost în fiecare vară membru al facultăţii festivalului din Aspen (Colorado), unde a format vestitul său cvartet cu pian cu pianistul Babin, violistul Primrose şi celistul Graudan. Numit în 1955 director muzical al Orchestrei olandeze de cameră, Goldberg a obţinut însemnate succese internaţionale ca solist şi dirijor, interpretînd muzica clasică şi modernă de Bartók şi Hindemith. Între anii 1970 şi 1978 a trăit şi activat la Londra, după care a revenit în Statele Unite pentru a preda la Juilliard School, Universitatea Yale şi Institutul Curtis din Philadelphia.

Violonistica sa include atracţia spre marea muzică şi mai puţin spre repertoriul virtuoz. Are o tehnică perfectă, un ton pur, expresiv, simţ al stilului şi gust muzical de mare rafinament artistic. Printre înregistrările sale care reflectă aceste calităţi se află cele şase *Concerte brandemburgice* de Bach şi *Sonatele* de Mozart înregistrate cu pianistul român Radu Lupu.

Roman Totenberg (n. 1913)

Roman Totenberg s-a născut la Lodz, în 1913, dovedind de copil un talent precoce pentru vioară. După ce a lucrat în Varşovia sub îndrumarea lui Mihalovicz, el a debutat la vîrsta de 11 ani ca solist cu Orchestra Filarmonică din Varşovia. Apoi a continuat studiile cu Carl Flesch la Berlin în anii 1927-1930 şi cu George Enescu şi Pierre Monteux la Paris. În 1932 Totenberg a cîştigat Premiul „Mendelssohn“, profilîndu-se ca solist de reputaţie internaţională. În anii 1935-36 el a concertat cu K. Szymanowski şi Arthur Rubinstein în cadrul unor turnee în America de Sud. Apoi a emigrat în S.U.A., unde a cîntat ca solist cu orchestre majore americane, inclusiv cu Filarmonica din New York. Totodată a devenit profesor la Academia de muzică Santa Barbara din California, apoi la Institutul din Colorado şi la Universitatea din Boston, unde a fost mulţi ani şeful departamentului de coarde. Totenberg a făcut prima interpretare absolută a *Concertelor pentru vioară şi orchestră* de Darius Milhaud şi William Schuman şi a *Capriciului* de Penderecki. Interpretarea sa este de mare claritate sonoră, dinamică şi nuanţată. Am admirat mult interpretarea sa cu cele două *Concerte* de Bach *(La minor şi Mi major)* înregistrate pe disc cu orchestra simfonică a Filarmonicii din Varşovia în 1961, care îl prezintă pe Totenberg ca pe un fin şi profund interpret al muzicii lui Bach. De mai mulţi ani participă ca membru în juriul Concursului Premiului „Paganini“.

Henryk Szeryng (1918—1988)

Henryk Szeryng s-a născut la Varşovia, la 22 septembrie 1918. Tatăl său era un industriaş textilist, iar mama sa era pianistă şi, de fapt, responsabilă pentru introducerea lui Henryk în muzică. Pierderea ei în 1969 a fost, după cum spune Szeryng însuşi, cel mai tragic moment al vieţii lui „ea a fost nu numai cel mai inspirat îndrumător pe care l-am avut vreodată, ci şi cea mai iubită fiinţă umană". 1) După ce învăţase să cînte la pian cu mama lui de cînd avea vîrsta de doi ani, Szeryng a început studiul viorii la şapte ani cu fratele său mai mare, avocat, care cînta frumos la vioară şi poseda un deosebit simţ pedagogic.

Primul lui profesor a fost Maurice Frenkel, fost asistent al lui Auer la Petersburg. Cu el a studiat mult şi serios exerciţii de Sevčik (cele pentru întărirea degetelor şi puritatea intonaţiei), Kreutzer, Fiorillo, Rode, Dont şi Mazas, apoi *Scena de balet* de Bériot, *Capriciul nr. 2.* de Wieniawski, *Ciaccona* de Vitali şi *Concertul* de Mendelssohn, toate acestea pînă la vîrsta de zece ani, cînd a fost audiat de Huberman, care i-a recomandat să studieze cu Flesch. Frenkel nu era pentru studiul gamelor lui Flesch, dar Szeryng a spus mai tîrziu : „Eu încă cred că este cea mai eficientă cale de a construi tehnica atît a mîinii stîngi cît şi a mîinii drepte, în cel mai scurt timp posibil... eu continui să lucrez sistemul lui Flesch chiar şi azi, şi încep cu exerciţiile în note duble, dacă am timp scurt. Găsesc că lucrarea notelor duble este una din cele mai captivante mijloace în dezvoltarea şi menţinerea eficienţei tehnice".3)

Înainte de a împlini zece ani, în 1927, Szeryng a fost dus la Berlin cu o scrisoare de recomandare către Willy Hess, cu care a studiat un an şi care a observat mîinile prea mici ale lui Szeryng, precum şi degetele prea scurte, în special degetul mic.

În 1928, el a fost primit de Flesch, care a trebuit să ia aprobare pentru micul Henryk, neavînd zece ani. Cu Flesch a studiat patru ani (1928—1932), la Hochschule în Berlin, cîte două lecţii pe săptămînă, cursuri de măiestrie la Baden-Baden şi lecţii particulare. Szeryng vorbea totdeauna cu recunoştinţă despre arta pedagogică a lui Flesch, de la care a învăţat totul. Flesch încuraja pe student să găsească singur digitaţia şi arcuşele, să producă un ton frumos, în diferite moduri de expresie, făcîndu-l pe student să gîndească pentru el însuşi prin întrebări şi răspunsuri proprii. Astfel Szeryng şi-a pus problema *vibratoului,* de care nu era mulţumit, poignet-ul său fiind prea rigid. Remediul a fost simplu „Am lucrat pe note lungi, începînd cu poziţia a patra cu mîna ancorată, atingînd ecliza viorii lîngă gîtul ei. Aceasta a ajutat la creşterea flexibilităţii poignet-ului". Szeryng vibra în pasajele lirice mai ales cu degetul patru, şi numai cînd simţea că sunetul nu este destul de bogat, folosea degetul trei sau chiar doi. Szeryng folosea o presiune moderată a degetelor pe coarde. „Eu nu cred — spunea el în ultimul său interviu —, în lovirea taştierei cu mîna stîngă. Aceasta, pur şi simplu, desensibilizează vîrful degetelor".4)

În 1933, Szeryng a avut primul său turneu major — un debut la Varşovia cu concertul de Brahms sub bagheta lui George Georgescu şi apoi, concerte la Bucureşti şi Paris. 5)

Atras de arta viorii în Franța și de rafinamentul școlii franceze, Szeryng s-a stabilit în Paris și a continuat studiile la Conservatorul din Paris cu Bouillon, absolvindu-l în 1937 cu premiul I. El a fost protejat de Enescu și Thibaud și a admis că a învățat muzică de la amîndoi, fără să studieze cu nici unul. Szeryng s-a întors la școala franco-belgiană de ținere a arcușului. A studiat, de asemenea, compoziția cu Nadia Boulanger, intenționînd să devină compozitor. La Paris, a cunoscut și a cîntat cu fiica lui Henri Berthelier, violonist și pedagog francez orb, admirat și de Kreisler. D-ra Berthelier, care are acum 84 de ani, l-a introdus pe Szeryng în *Sonatele* de Lekeu, Roussel, Schmitt, Pierné, Canal ș.a. Szeryng a mărturisit că a învățat mai mult despre spiritul muzicii franceze de la ea decît de la Bouillon. De altfel, el considera o necesitate cunoașterea completă a vieții compozitorilor, a caracterului și mediului în care au trăit, interpretînd totdeauna mai ușor o lucrare după ce se identifică cu atmosfera generală în care compozitorul s-a mișcat.

Odată cu izbucnirea celui de-al 2-lea război mondial în 1939, cariera sa a fost suspendată. Cunoscînd limbi străine, a intrat voluntar în armată fiind numit ofițer de legătură și translator pe lîngă guvernul polonez din exil, aflat la Londra, sub președinția generalului Sikorski. În acea perioadă a dat peste 300 de concerte pentru trupele aliate. În 1941, Szeryng l-a însoțit pe Sikorski în Mexic în scopul plasării acolo a 4000 de polonezi refugiați. Mexicul a acceptat, dovedind o înaltă ospitalitate, ceea ce l-a impresionat atît de mult pe Szeryng, încît în 1945 el a decis să se reîntoarcă în Mexic, unde i s-a oferit postul de director al departamentului de coarde de la Universitatea națională, căruia i-a reorganizat structurile și activitatea. Apoi Szeryng a primit cetățenia de onoare și un pașaport diplomatic ca ambasador cultural al Mexicului.

Aflat în Mexic, Szeryng a fost descoperit, din întîmplare, de Arthur Rubinstein, polonez ca și el, care, impresionat de interpretarea lui Szeryng, l-a recomandat imediat impresarului său din New York, celebrul Hurok, care a devenit propulsorul carierei sale internaționale. Astfel, începînd de pe la mijlocul anilor 1950, Szeryng reintră în scena de concert. Debutul său la New York în 1956 l-a așezat între cei mai mari violoniști ai timpului nostru. De atunci, a cîntat în 65 de țări din cele cinci continente.

Szeryng are numeroase înregistrări excepționale, incluzînd două seturi cu toate *Sonatele și partitele* de Bach, marile *Concerte* de la Bach la Bartók, *Sonatele* de Mozart cu Ingrid Haebler și *Sonatele* de Beethoven cu Arthur Rubinstein. În Sonatele de Bach, el a aderat la textul original, publicînd o ediție proprie. Szeryng are marele merit de a fi convins moștenitorii lui Paganini să-i dea partitura *Concertului No. 3* în *Mi major*, care fusese uitată și pe care el l-a interpretat în premieră mondială și l-a înregistrat pe disc. Discografia lui Szeryng cuprinde peste 150 de lucrări, mari și mici.

L-am ascultat de multe ori pe Szeryng, mai întîi în România în 1970, apoi la New York în 1983, la un recital din cadrul unui ciclu de manifestări organizate în cinstea aniversării unei jumătăți de secol de activitate concertistică și a împlinirii vîrstei de 65 de ani, precum și la Londra cu concertul de Beethoven, cunoscînd de aproape și farmecul personalității lui, cu humorul său inepuizabil. Totdeauna ne întîmpina cu salutul său în limba română: „Bună seara, prieteni români!“ Arcușul său larg, tonul vibrant şi intens, claritatea şi eleganţa frazei, profunzimea expresiei muzicale, nobleţea stilului, virtuozitatea controlată şi facilitatea execuţiei tehnice, aparent fără efort, erau trăsături vizibile ale interpretării lui Szeryng. Memoria lui Szeryng era infailibilă. Avea o putere de muncă extraordinară. „Devenise o rutină pentru el să lucreze toată dimineaţa (meticulos, cu partitura), să repete un concert cu orchestra după-amiază, să concerteze seara, să meargă la o serată muzicală şi să facă muzică de cameră pentru două sau trei ore cu un grup ad-hoc sau cu muzicieni profesionişti şi apoi, cînd fiecare a fost epuizat, el să continue să cînte solo-uri, cu sau fără acompaniament de pian, tot aşa de bine în primele ore ale dimineţii următoare".[6)]

Szeryng a trăit la Monte Carlo cu tînăra sa soţie, Waltrand von Neviges, al cărei fiu a fost adoptat de Szeryng. Dar niciodată n-a uitat Mexicul, unde mergea în fiecare vară şi ţinea cursuri de măiestrie. Szeryng a murit la Kassel, la 3 martie 1988, în Germania, exact înainte de un concert la Bruxelles şi înaintea unui turneu în America, suferind o bruscă hemoragie cerebrală în timpul nopţii, în plină forţă fizică şi violonistică. Lumea muzicală a pierdut o mare personalitate şi un mare violonist, a cărui generozitate, în ciuda unor comportamente uneori curioase, era în adevăr mare şi în întregime sinceră.

Szeryng a avut multe viori. Două viori au ajuns, cînd era încă în viaţă, la colegii săi mai tineri — Slomo Mintz, fost elev al său, şi la Espin Yepez din Ecuador, fost asistent al său. O altă vioară a fost dăruită oraşului Varşovia; vioara Vuillaume (copie după Stradivarius-ul „Messia") a fost dată prinţului de Monaco. Vioara Stradivarius din 1734 „Hercule" a fost dăruită oraşului Jerusalim încă în 1982. Szeryng a reţinut pînă la sfîrşitul vieţii doar vioara Guarnerius del Gesú-le Duc, 1743, al cărui sunet formidabil a fost un sprijin preţios al carierei sale. Sînt potrivite la încheierea acestei scurte sinteze asupra activităţii eminentului violonist cuvintele scrise în anunţul mortuar din Monaco, expresie veridică a sentimentelor lui nobile: „Consider muzica cel mai nobil limbaj, care aduce confort, bucurie, inspiraţie şi pace în omenire. Gîndesc că este vital ca pacea să fie păstrată, şi, dacă muzica poate ajuta — atunci, hai, să facem muzică !"

Josef Hassid (1923—1950)

Josef Hassid s-a născut, la Suwalki, în Polonia. Mama lui a murit la naşterea sa, astfel că tatăl a devenit responsabil pentru creşterea şi îndrumarea copilului spre muzică. Josef era un fenomen care a avut un destin tragic. De mic copil, a învăţat singur să cînte la vioară, iar la vîrsta de şase ani a început să ia lecţii cu un profesor local. Depăşind repede cunoştinţele profesorului, a fost dus la Varşovia, unde a studiat cu violonistul Crystal. La vîrsta de zece ani, a fost primit în clasa lui Mihalovicz la şcoala de muzică Chopin. Aici s-a întîlnit cu primul său rival, o fetiţă mai mică decît el, Ida Haendel. Deşi Ida nu admira *vibratoul* său prea rar, Haendel-tatăl a admis că se aflau în faţa unui talent extraordinar. Hassid a început să cînte la Varşovia iar la 12 ani a participat la Concursul „Wieniawski". Un lapsus de memorie l-a împiedicat să ia vreun premiu. A fost acel an istoric cînd Ginette Neveu a luat premiul întîi, iar David Oistrach, premiul al doilea (1935).

Ascultîndu-l Huberman, acesta i-a recomandat să studieze cu Flesch. Ida Haendel studia deja cu Flesch, astfel că Haendel-tatăl l-a sprijinit pe Hassid la Flesch, care l-a primit fără taxe. În 1937, Josef a participat la cursul de vară al lui Flesch din Spa, Belgia. Flesch a fost impresionat şi l-a apreciat pe Hassid ca pe cel mai dotat elev al său. Flesch nu mai avea nimic ce să-l înveţe din punct de vedere tehnic ; Hassid trebuia doar să-şi maturizeze stilul. La acest curs s-a întîmplat ceva în viaţa adolescentului Hassid. El s-a îndrăgostit de una din colegele sale, dar părinţii ei s-au opus şi au reuşit să destrame această romanţă. Nici pînă azi nu se ştie numele fetei. Hassid a suferit un adevărat şoc, fiind zdruncinat pentru totdeauna.

Între timp, cariera sa a început să ia formă. În 1938 şi-a făcut debutul la Londra, iar în 1939, odată cu izbucnirea războiului, Hassid s-a stabilit în Londra, fiind luat sub patronajul impresarului Harold Holt, care i-a organizat recitaluri şi concerte. Producătorul de discuri Walter Legge de la HMV (His Master Voice) a încheiat cu el un contract de înregistrări. Gerald Moore, pianistul cu care a făcut aceste înregistrări, a fost impresionat de puterea de concentrare şi de virtuozitatea matură a lui Hassid. Primul recital a avut loc în sala Wigmore Hall la 3 aprilie 1940, cu *La Folia* de Corelli, lucrări de Debussy, Schubert, *I palpiti* de Paganini. Ziarul Times l-a găsit pe Hassid „un artist matur", cu o „profundă muzicalitate", în *Folia* de Corelli şi în *Sonata Solo* de Bach. A urmat debutul orchestral cu concertul de Ceaikovski cu o mare frumuseţe a tonului în cantilene şi cu o strălucită tehnică în Final. Ida Haendel, care era în sală, îşi reaminteşte „Cînd l-am văzut păşind în scenă, cu figura sa fermecătoare, cu părul negru şi cu maniere modeste, ne-am dat seama că a cîştigat toate inimile".

Contractul încheiat cu HMV (His Master Voice) prevedea şi *Concertul* de Walton, care însă nu s-a mai finalizat. Hassid a devenit posac, depresionat, suferind lapsusuri de memorie. Nu mai atingea vioara cu săptămînile. Odată, l-a atacat chiar pe tatăl său. Cu tratamente sporadice, a mai avut unele succese parţiale. A fost admis într-un spital de boli mintale în Epsonn, cu diagnosticul de schizofrenie incurabilă. În anii tragici care au urmat, Hassid s-a prăbuşit şi s-a alienat de orice privea muzica. A respins ideea că a cîntat vreodată la vioară. Flesch într-o scrisoare îşi exprima speranţa însănătoşirii şi reluării activităţii : „un mare artist ca d-tale are datoria — către întreaga lume — să devină iar activ".[8] Dar în noiembrie 1945, a fost operat şi nu s-a mai refăcut. Cîteva înregistrări pe disc (*Concertul nr. 1* de Paganini, *Suita, op. 10* de Sinding ş.a.) pe care am avut prilejul să le cunosc, aceasta este tot ce a rămas de la geniul său violonistic, stins în mod atît de tragic.

Ida Haendel (n. 1925)

Ida Haendel, un alt „copil minune" s-a născut la 15 decembrie 1925, în orăşelul Khelm, într-o familie de evrei săraci. Tatăl său a vrut să studieze vioara, dar părinţii lui s-au opus pentru motivul că violoniştii cîntă numai la nunţi. El a devenit pictor, dar cu ambiţia de a-şi îndruma copiii spre vioară. La trei ani şi jumătate, Ida a luat vioara sorei sale şi a învăţat singură să cînte după ureche. În ascensiunea sa, Ida a fost dominată de ambiţia tatălui care a împins cariera ei în mod agresiv, făcîndu-şi mulţi duşmani pe drum.

La vîrsta de cinci ani, realizările Idei erau fenomenale, după ce la patru ani ea fusese primită fără plată la şcoala de Muzică „Chopin" din Varşovia, sub îndrumarea lui Mihalovicz. Un an mai tîrziu, Ida a obţinut Premiul I în Concursul „Huberman", cîntînd *Concertul* de Beethoven.

Părinţii au venit la Paris în 1935, cu intenţia ca Ida să studieze cu Szigeti. Dar, întîlnindu-se cu Ignaz, fratele lui Arthur Rubinstein, acesta i-a dus direct la Flesch care a acceptat-o pe Ida la cursurile lui, fără nici o plată. După o scurtă perioadă de şcoală, ea a revenit în Polonia spre a participa la Competiţia Naţională care i-a adus premiul I pentru interpretarea *Concertului în Re minor,* de Wieniawski.

Flesch considera că Ida nu are nevoie de exerciţii tehnice: el a pus-o direct să studieze *Capriciile* de Paganini. Prima piesă pe care a studiat-o cu Flesch a fost *Fantezia Carmen* de Sarasate. Dar cînd Flesch a introdus-o pe Ida la clasici, ea, care cîntase cele mai dificile piese de virtuozitate, s-a trezit în faţa unor probleme aparte. Flesch i-a dat *Sonata Kreutzer* de Beethoven, pe care a învăţat-o în cîteva ore. Dar cînd s-a confruntat cu pianistul, a ieşit din cadenţă. Flesch era furios, dar Ida avea o memorie atît de perfectă, încît niciodată nu s-a îndoit că îşi va însuşi aceste probleme ale muzicii. „Curînd după ce am stăpînit tehnic o lucrare — spune ea —, nici o altă problemă nu mai există. Am cîntat muzicalmente din instinct. Dar mi-a luat ani de zile să înţeleg că era necesar să analizez şi să studiez gîndurile, structura şi stilul unei mari compoziţii de un mare compozitor".[9)]

Debutul ei la Paris a avut loc în 1935, cu un recital în sala Gaveau, iar prima apariţie în concert profesional a fost în Cazinoul din Monte Carlo. În urma acestor succese, Flesch, atunci rezident la Londra, a considerat că Ida era gata pentru debut la Londra. Tatăl ei picta portrete, iar Ida cînta pe la case de modă, făcînd astfel bani de buzunar. Flesch a înlesnit contactul ei cu impresarul Harold Holt care a obţinut un angajament pentru ca Ida să cînte în seria *Beecham Sunday Concert.* Dar s-au ivit probleme. În Anglia, nici un copil sub 14 ani nu era admis să cînte pe o scenă de concert. Ar fi fost dezastru dacă ar mai fi aşteptat încă patru ani. Harold Holt a falsificat vîrsta fetiţei, spunînd că s-a făcut o greşeală în programele de publicitate. Fapt este că Ida la 10 ani era un virtuoz complet. În 1937, a cîntat *Concertul* de Brahms la Londra cu un Stradivarius normal, ceea ce a ridicat probleme pentru mîinile ei mici.

În vara lui 1937 Ida a simţit nevoia să meargă în Polonia pentru a-şi revedea familia, dar Flesch s-a opus acestui plan, pentru că Ida era într-o fază cînd avea nevoie de îndrumare mai mult ca oricînd. Ea a persistat totuşi în planul ei şi al tatălui, care era cu ea la Londra. În drum spre Polonia, s-a oprit în Paris, avînd ocazia de a lucra cîtva timp cu Enescu, ceea ce a jenat amorul propriu al lui Flesch. Şi atunci erau astfel de fricţiuni şi gelozii între profesorii de vioară, deşi pentru un violonist dotat şi inteligent, mai multe îndrumări — chiar contradictorii — nu pot aduce decît o lărgire a experienţei şi o provocare la analiză şi discernămînt propriu.

Turneul în America, programat pentru 1940, a fost amînat din cauza războiului. În anii de război, Ida Haendel a traversat Marea Britanie în lung şi în lat, dînd concerte pentru trupe, în spitalele cu răniţi şi în cantinele întreprinderilor. Debutul amînat la New York a avut loc, după război, în decembrie 1946 la Carnegie Hall, dar nu a adus o recunoaştere totală a New Yorkului. În timp ce era tratată cu condescendenţă de critici, Ginette Neveu, rivala ei, primea investitura de mare violonistă. Dar Ida Haendel a fost şi este aclamată cu căldură în Anglia, America de Sud, Israel şi, în mod deosebit, în Italia şi Olanda. Ea a realizat un succes fenomenal în prima vizită în Uniunea Sovietică, în 1959. Asocierea cu dirijorul român Sergiu Celibidache i-a adus o experienţă pozitivă şi mai multă maturitate în interpretare, pe care Ida Haendel a recunoscut-o întotdeauna. Discul făcut la Londra, cu *Concertul de Brahms*, sub conducerea lui Sergiu Celibidache a fost „fără îndoială o piatră de hotar în viaţa mea ca muzician". [10)]

Dacă pe scena de concert ea respiră siguranţă de sine, fără îngîmfare, Ida Haendel este timidă în afara scenei. Vorbeşte opt limbi şi citeşte mult. Am ascultat-o cu *Concertul* de Elgar la Londra în 1987 : m-a impresionat fermitatea şi disciplina în interpretarea acestui dificil concert, virtuozitatea strălucitoare, demnitatea şi supleţea mîinii drepte, care asigura o linie perfectă din punct de vedere tehnic şi estetic, a arcuşului. Ida Haendel impresionează prin fidelitatea stilistică, maniera în care diferenţiază între Bach şi Mozart, între Beethoven şi Brahms.

În 1982, Ida Haendel s-a aflat printre marii violonişti invitaţi să cînte în cadrul manifestărilor organizate în Tel Aviv pentru a marca Centenarul lui Huberman, ceea ce a constituit un mare respect pentru arta ei violonistică. Ea trăieşte acum în Canada, dar este frecvent prezentă pe scenele de concert din Anglia şi Europa.

Henri Temianka (1906-1992)

Henri Temianka s-a născut în Greenock, Scoţia, la 19 noiembrie 1906, într-o familie de polonezi evrei imigranţi. El a început studiul viorii în Olanda, unde se mutaseră părinţii săi, sub îndrumarea lui Carol Blitz, un excelent metodist al viorii. La vîrsta de 15 ani, urmînd sfatul lui Huberman, Henri a intrat la Hocheschule în Berlin în clasa lui Willy Hess. De aici el a plecat la Paris unde a studiat cu Jules Boucherit, pentru care Henri avea o mare admiraţie, ca şi pentru şcoala franceză de vioară. „De la el — spune Temianka — am dobîndit rafinamentul tehnicii arcuşului, pe care altfel nu l-aş fi avut niciodată." [11)] La vîrsta de 20 de ani, Temianka a ajuns la Intitutul Curtis din Philadelphia, unde a studiat cu Carl Flesch, precum şi cu Artur Rodzinski pentru dirijat. În 1928 el şi-a făcut debutul la New York, continuînd însă studiile la Institutul Curtis pînă în 1930, absolvindu-l cu succes.

După această etapă, Temianka a decis să-şi încerce norocul în Anglia, plecînd acolo pentru impresarul Harold Holt, cunoscut pentru forţa sa propulsivă. Împrejurarea s-a şi ivit. Înlocuirea lui Huberman, la o scurtă notă de concert i-a adus lui Temianka un succes răsunător. Interpretarea piesei *La Folia* de Corelli i-a adus ovaţii din partea publicului. În ochii impresarului, succesul carierei lui Temianka era asigurat. Un astfel de debut poate avea de multe ori un efect pozitiv în declanşarea unor cariere importante, iar Temianka, în cartea sa *Face the Music* sfătuieşte pe tinerii debutanţi care au bani să angajeze un artist faimos, cu condiţia să anuleze concertul, pentru a fi înlocuit pe moment de respectivul debutant!²⁾

O importantă realizare a lui Temianka a fost obţinerea premiului III la Concursul „Wieniawski“, în 1935, fiind clasat imediat după ainette Neveu şi David Oistrach. Dornic să-şi extindă experienţa muzicală, a acceptat postul de concertmaestru la Orchestra Scoţiană (Scottish Orchestra), sub bagheta lui Georg Szell, iar în anii 1941-42 a ocupat un post similar la Orchestra din Pittsburgh. Apoi a demisionat din acest post pentru a se consacra expansiunii carierei sale de solist. Din acest moment, Temianka a desfăşurat o intensă activitate ca recitalist şi solist cu orchestre majore şi sub bagheta unor mari dirijori, ca Barbirolli, Szell, Boult, Mitropoulos, Monteux, Klemperer etc., făcînd şi numeroase înregistrări memorabile, cum este aceea cu *Rondo în La major* de Schubert.

După război, Temianka s-a îndreptat spre muzica de cameră. El a organizat mai întîi propria sa orchestră de cameră la Londra (Temianka Chamber Orchestra), iar în 1946 a fondat Cvartetul de Coarde Paganini (numit astfel fiindcă folosea patru instrumente Stradivarius, care aparţinuseră odată lui Paganini). Timp de 20 de ani, Cvartetul Temianka şi-a menţinut sus standardul şi reputaţia internaţională, pînă în 1966, cînd Cvartetul s-a desmembrat, iar instrumentele au trecut la Cvartetul Cleveland. În 1960, Temianka a înfiinţat orchestra de cameră californiană (California Chamber Orchestra), el fiind solistul şi dirijorul ei, ale cărei programe vizau totdeauna un scop educativ muzical. O serie de filme narative şi demonstrative cu teme despre bazele tehnicii viorii şi istoria muzicii de cameră completau armonios activitatea educativă a orchestrei.

Temianka a servit cu aceeaşi pasiune învăţămîntul viorii. A predat cursuri de măiestrie la festivalurile din Aspen şi Banff, Brigham Young University, Conservatorul regal din Toronto şi Universitatea Santa Barbara din California. El a fost profesor emerit la Universitatea de stat din California. Deasemenea a fost solicitat pentru astfel de cursuri în Anglia, la Royal Academy of Music, Şcoala Yehudi Menuhin etc. Una din calităţile sale pedagogice era de a nu face niciodată observaţii fără a servi unui scop folositor, critica sa fiind totdeauna constructivă. Temianka a lăsat peste 100 de articole în reviste muzicale deosebit de folositoare pentru arta viorii precum şi o interesantă carte autobiografică, *Face the Music,* conţinînd probleme conexate cu lupta sa pentru cariera muzicală, care nu se realizează niciodată de la sine, doar pe bază de talent. Un adevăr demn de luat în seamă de tinerii aflaţi în faţa carierei. Temianka a murit în noiembrie 1992.

Wanda Wilkomirska (n. 1931)

Wanda Wilkomirska s-a născut în 1931, în micul oraş Kalisz din Polonia. Tatăl său, deşi studiase medicina, era un muzician pasionat, încît a înfiinţat o şcoală de muzică unde, alături de el, predau şi cei doi fii şi o fiică a lui din prima căsătorie şi care formaseră un faimos trio de vioară, violoncel şi pian. Mama sa era pianistă, dintr-o familie bogată de evrei. Ea fusese elevă la şcoala tatălui său, cu care s-a căsătorit în urma decesului primei lui soţii. Cu prilejul acelei căsătorii, a fost un adevărat scandal, pentru că părinţii fetei nu vroiau să se căsătorească cu un văduv cu trei copii. Atunci mama sa a fugit de acasă şi niciodată nu s-a mai reconciliat cu părinţii ei care au murit tragic în holocaust.

Wanda nu-şi aduce aminte cînd a început să citească notele muzicale, dar nu uită ziua în care tatăl i-a adus o vioriţă şi i-a spus: „Acum am terminat cu joaca, vei începe să munceşti!" Primul ei profesor a fost tatăl, care i-a format o tehnică solidă a „sunetului de vioară", bazată într-o mare măsură pe studii şi exerciţii de Sevčik. Tatăl său a fost foarte trist cînd Wanda a trebuit să plece de acasă şi să studieze cu violonişti concertişti. În timpul războiului, ea a studiat cu Eugenia Uminska la Varşovia şi cu Irena Dubiska la Lodz. În 1946, Wanda a plecat la Budapesta, unde a studiat cu Ede Zathureczky — un geniu pedagogic, după propria ei apreciere.

Ascultînd pe David Oistrach la Budapesta în 1949 cu trei concerte într-o singură seară, ea a fost uluită de arta şi strălucirea acestui mare violonist al epocii contemporane şi începuse să regrete că nu s-a făcut pianistă, spunîndu-i profesorului ei: „Ori cînţi aşa, ori nu mai cînţi deloc!" După ce l-a auzit pe Horowitz la Londra în 1951, în timpul în care ea îşi făcea debutul la Wigmore Hall, a fost din nou tulburată de arta pianistică al lui Horovitz, spunînd: „dacă aş fi fost pianistă, m-aş fi prăbuşit din cauza acestui om!"

Cariera sa de concert a început la vîrsta de 15 ani, devenind foarte populară în ţara ei, cu toate drumurile deschise spre scena de concert, spre emisiunile de radio şi televiziune. Chiar înainte de a se fi stabilit în Occident, ea cînta 150 de concerte pe an — două treimi în Polonia şi alte ţări socialiste şi o treime în Vest. Viziunea ei despre construirea unei cariere violonistice este interesantă. A face o carieră — crede ea — nu depinde numai de talent, ca factor de bază sau numai de studiul intens început cît mai devreme, ci şi de factori aleatori, de oportunităţi şi de noroc. „Trebuie — spune ea — să ai ceva noroc să cînţi frumos, cînd ai un concert la Londra şi nu într-un centru mai puţin important. Şi să ai în sală trei impresari de concert care să te asculte atunci cînd cînţi aşa de bine. Există cîte o breşă în viaţa fiecăruia şi trebuie să fii gata pentru a prinde o şansă".[13] Astfel, Wanda a avut şansa de a face un succes copleşitor la debutul său la New York cu Orchestra Filarmonică din Varşovia în primul ei turneu postbelic în Statele Unite, cu *Concertul No. 1* de Szymanowski, care a fost urmat de 20 de minute de aclamaţii şi ovaţii. În sală se afla marele impresar american Sol Hurok, care la sfîrşit a felicitat-o şi i-a spus: „Acesta este un contract!"

Într-adevăr, Wilkomirska are un sunet specific, extrem de colorat, şi multă imaginaţie în interpretarea la vioară. *Vibratoul* ei este diversificat, conform cu cerinţele muzicii. Ea detestă pe acei violonişti care folosesc un singur fel de vibrato, sau numai un fel de „frumos bel canto" pe care îl aplică şi la Bach, şi la Bartok, Ceaikovski sau Prokofiev. „*Vibratoul* — spunea ea — poate fi făcut cu mîna toată, cînd întreaga vioară tremură ca în Ceaikovski, ori poţi avea un *vibrato* foarte plin din poignet, ca în *Concertul* de Haciaturian, dacă vrei să obţii o notă foarte plină, sau poţi avea un *vibrato* foarte mic, din deget, pentru a obţine un ton mai subţire cînd cînţi Mozart. Apoi există şi sunete nevibrate de loc ca la Prokofiev". [14)]

Repertoriul ei este foarte larg. Ea este interpretul ideal al celor două *Concerte* de Szymanowski, cu care a avut mari succese. În general, Wilkomirska ştie că cel mai puternic repertoriu al ei este totdeauna muzica secolului al 20-lea. Mulţi compozitori polonezi i-au dedicat lucrări, cărora ea le-a făcut premiere de mare succes. Dar nu-i place să se specializeze într-un domeniu sau altul. Ea cîntă cu aceeaşi pasiune *Sonatele* de Beethoven, sau *Anotimpurile* de Vivaldi, sau lucrări de Paganini. Wilkomirska a înregistrat peste 20 de discuri, realizate mai ales în Polonia şi Cehoslovacia, dar şi în Statele Unite pentru firma „Connoisseurs Society". Multe din aceste înregistrări cuprind concerte poloneze, în primul rînd concertele de Szymanowski. Cîntă pe o vioară neobişnuită, Domenico Montagnana din 1734, un instrument frumos, dar fără forţa unui Guarnerius del Gesú.

Wilkomirska este în mod frecvent membră în jurii la concursuri internaţioale de vioară ca : Viena (1981), Flesch, Londra (1982 şi 1986), Tokio (1983) şi Concursul Menuhin din Paris (1983). Din 1983, Wilkomirska este profesoară la Musik Hochschule Heidelberg-Mannheim.

Konstantin Kulka (n. 1947)

Konstantin Kulka, remarcabil violonist polonez din generaţia tînără, s-a născut la 5 martie 1947, la Gdansk. Tatăl său a fost cîntăreţ în corul Operei Baltice, iar mama sa a fost pianistă. A început vioara la opt ani, cu Ludwig Gbiorezyk. Apoi a studiat la Liceul de muzică din Gdansk sub îndrumarea lui Ştefan Herman, un fost student al lui Marteau şi Huberman. În ultimul an de şcoală — 1964 — Kulka a cîntat *Concertul No. 1* de Paganini, cu cadenţa integrală de Sauret, fiind acompaniat de orchestra Filarmonica Baltică. În acelaşi an, a obţinut o menţiune Specială la Concursul „Paganini" din Genova. În 1966, la vîrsta de 19 ani, Kulka a cîştigat Premiul I la Concursul Internaţional de Muzică al Radiodifuziunii bavareze din München. Acest ultim premiu al său, pentru că nu a mai participat la alte concursuri, i-a deschis de timpuriu cariera violonistică. Agenţia poloneză de Impresariat artistic a început imediat să lucreze pentru el, organizîndu-i concerte peste tot în ţară şi în străinătate, inclusiv la Festivalurile din Bergen, Lucerna, Barcelona, Praga, Bordeaux, Brighton, Berlin, Budapesta.

În 1974, Kulka şi-a făcut debutul american, la Carnegie Hall, cu *Concertul No. 1* de Szymanowski, acompaniat de Filarmonica din Varşovia. Apreciat pentru calităţile lui tehnice şi interpretative, compozitorul polonez

Penderecki i-a dedicat un concert de vioară, căruia Kulka i-a făcut premiera în Polonia în 1979, sub bagheta compozitorului, după care a întreprins împreună cu compozitorul un turneu cu acest concert la Bruxelles, Geneva, Paris şi Barcelona. Kulka este cunoscut ca unul dintre cei mai mari interpreţi ai *Concertului pentru vioară* al lui Penderecki, precum şi al celor două *Concerte* de Szymanowski. Înregistrarea pe disc a *Concertelor* de Szymanowski cu Orchestra Naţională a Radiodifuziunii poloneze, în cadrul Companiei EMI, a primit Marele premiu al Discului în 1981. De asemenea, Kulka a făcut înregistrări pentru Columbia, Decca, Telefunken.

Kulka este un violonist respectat atît în ţară cît şi în Vest, printre colegii săi, datorită apariţiilor sale de succes precum şi strălucitelor sale înregistrări. Pot aprecia personal înregistrarea cu cele două *Concerte* de Szymanovski ca una dintre cele mai bune existente în discografia mondială actuală. Spun aceasta pentru că am avut ocazia să-l ascult şi să-l cunosc personal la Londra, cînd a susţinut un recital substanţial cu *Sonata în re minor, op. 9* de Szymanowski, dificila *Sonată pentru vioară solo* de Bartok, *Mituri* de Szymanowski, *Poloneza No. 1 în Re major, op. 4* şi *Scherzo-tarantella în Sol minor, op. 16* de Wieniawski. Înalt şi voinic, bine construit, Kulka exterioriza prin structura şi privirea ochilor săi albaştri, fizionomia blîndă şi calmă, acea pace interioară a omului care vede în profesia sa, de astădată, una frumoasă, dar de mare dificultate şi răspundere, manifestarea propriei personalităţi. Ceea ce era mai evident se referea la şcoala sa de vioară, la acurateţea tehnicii sale, la sunetul şi vibraţia interpretării sale. *Vibratoul* său este intens, variat, predominant din poignet, cu anumite *glissandouri* contemporane de gust şi destul de imperceptibile şi schimburi de poziţii adecvate în frazele expresive. Interpretarea *Miturilor* de Szymanowski este memorabilă tocmai prin *vibratoul* său într-o paletă de nuanţe succesive, inclusiv în poziţiile înalte, cu crescendouri şi pianissime răpitoare. Am observat, de asemenea, puritatea intonaţiei, inclusiv în pasajele cu note duble şi octave. Tehnica sa este facilă, fără efort vizibil, disciplina şi controlul sînt remarcabile. Arcuşul, cu părul încordat moderat, urmează o linie perfect paralelă cu căluşul iar flexibilitatea poignet-ului îi asigură o supleţe şi elasticitate perfectă, inclusiv unirea arcuşelor la capete, fără întreruperi de continuitate în curgerea sonoră a frazelor muzicale. Pe bună dreptate, violonistul şi autorul american Samuel Applebaum îl considera pe Kulka de astăzi, „succedînd în linie după pleiada marilor violonişti polonezi — Lipinski, August Duranowski, Wieniawski, Huberman, Kochanski, Szeryng, Ida Haendel“.[15)]

Repertoriul său actual este larg. Dar la terminarea Conservatorului cunoştea numai 10 concerte, cîteva sonate majore şi mai multe piese. Aceasta l-a determinat să reflecteze şi să muncească din greu pentru lărgirea lui. Practica sa zilnică este de 4 ore, neavînd nevoie de mai mult timp. Înainte de repetiţie şi concert practică o oră. După anumite vacanţe, reintră repede în forma tehnică normală. În timpul pregătirii concertelor, Kulka evită să asculte discurile altor interpreţi, spre a nu fi influenţat şi a-şi denatura originalitatea pe care şi-o asigură tocmai prin studiu şi efort personal. În prezent, activitatea sa principală se desfăşoară pe scena de concert, din care 95% o formează concertele cu orchestra, ca solist, în medie 60-70 de concerte anual. Învăţămîntul nu a intrat încă în sfera intereselor sale. Deşi a primit oferte de la diferite conservatoare, nu se simte atras, spunînd : „Sînt prea tînăr pentru învăţămînt !“ [16]

Kulka trăieşte cu soţia sa, Julita Czerkies, violonistă în Orchestra Filarmonică din Varşovia, şi cu cele două fiice, în Varşovia.

Krzysztof Jakovicz (n. 1939)

Krzysztof Jakovicz s-a născut la 30 septembrie 1939 la Palmiry şi studiază vioara cu Bindes şi Grobelnew şi apoi la Şcoala de Muzică pentru copii dotaţi din Varşovia, cu profesorul Tadeusz Wronski. Absolvind studiile la Academia de muzică din Varşovia cu menţiunea „cum laude“, Jakovicz le-a continuat în Statele Unite, în Bloomington, la Universitatea Indiana, cu Joseph Gingold la vioară şi cu Janos Starker, la muzica de cameră.

Jakovicz a cîştigat Competiţia Ysaye în Varşovia, apoi Competiţia din Viena, a obţinut premiul III la Concursul „Wieniawski“ din Poznan, însoţit de un premiu special acordat de Szeryng, precum şi un premiu la Concursul Internaţional „George Enescu“ din Bucureşti (1970).

Primele sale apariţii publice au scos la iveală faptul evident al devenirii sale ca „eminent violonist polonez“ (Agenţia de Concerte Pagart). Interpretarea sa este marcată de temperament, fantezie şi o facilitate tehnică completă. Dar virtuozitatea sa strălucitoare include, în acelaşi timp, maturitate şi imaginaţie artistică. Jakovicz captivează audienţa cu muzicalitatea sa integrală, cu căldura şi senzualitatea sunetului şi cu uluitoarea sa tehnică, perfect controlată. El este la fel de bun atît în interpretarea muzicii clasice cît şi a celei romantice şi contemporane. Succesele sale spectaculare, cu lucrări şi concerte de Bach, Beethoven, Mozart şi Karlowicz, sau cu sonate de Bach, Ysaye, etc., ori cu piese de Haendel, Tartini, Vivaldi, Szymanowski şi Bartók sînt în măsură să explice existenţa unui echilibru sănătos între virtuozitatea sa înnăscută şi maturitatea muzicală. Înregistrarea sa cu două *Sonate* de Ysaye (*nr. 2,* dedicată lui Jacques Thibaud şi *nr. 3,* dedicată lui George Enescu) şi cu *Miturile* de Szymanowski este edificatoare pentru arta lui violonistică. În adevăr, redarea sonatelor lui Ysaye reflectă atît tensiunea dramatică cît şi impunătoarea virtuozitate, interpretarea sa venindu-i, într-o privinţă, de la compozitor însuşi prin îndrumătorul său, Joseph Gingold, fost elev al lui Ysaye.

Interpretarea lui Jakovicz este superbă prin tensiune emoţională şi temperament. Interpretarea *Miturilor* de Szymanowski este marcată de o extraordinară subtilitate şi viziune artistică. Fiecare poem al ciclului este exprimat în moduri diferite. Faimoasa *Fîntînă a Aretusei* devine în această înregistrare o feerie de culoare tonală, care contrastează cu expresiva şi emoţionala parte mediană (*Narcisus*), pentru ca a treia parte, *Dryades et Pan,* cu fantezia şi calitatea ei eterică, să dea violonistului o şansă de a-şi arăta virtuozitatea multidimensională.

Jakovicz desfăşoară o bogată activitate de concert atît în ţara sa cît şi în străinătate, bucurîndu-se de aprecierea elogioasă a publicului şi a criticii muzicale. Turneele sale în Germania, Italia, Bulgaria, Cehoslovacia, Ungaria, România, Uniunea Sovietică şi Statele Unite marchează dezvoltarea continuă a carierei sale internaţionale. Jakovicz este frecvent invitat la marile festivaluri internaţionale, ca : Toamna Varşoviei, Festivalul celor două lumi, la Spoleto, Festivalul berlinez, Festivalul Estival din Paris, Festivalul Vlaanderen, Săptămînile Muzicale Vieneze, Festivalurile din Edinbourgh, Londra și Bregenz. El a cîntat cu cele mai mari orchestre din Europa și America, inclusiv cu Filarmonica „George Enescu“ din București.

Krzystof Jakovicz este laureat al Premiului Ministerului Culturii și Artelor și al Ministerului de Externe pentru promovarea culturii poloneze în străinătate. În 1986, a primit premiul Asociației Muzicienilor „Orpheus“ pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări poloneze (Chain II de W. Lutoslawski) la Festivalul Toamna Varșoviei, iar în 1989 a primit Premiul criticii franceze, „Diapazonul de Aur“ pentru discul compact cu *Concertul* lui Lutoslawski. Este și profesor la Academia de Muzică din Varșovia și conduce cursuri de măiestrie în Franța, Austria (Salzburg) și Japonia (Tokio).

Kaja Danczowska (n. 1949)

Kaja Danczowska s-a născut în Cracovia, la 25 martie 1949. A început studiul viorii la Liceul de muzică din Cracovia, cu Jan Stasica. De la vîrsta de opt ani și pînă la terminarea Conservatorului din Cracovia, Kaja a studiat sub îndrumarea renumitei profesoare Eugenia Uminska. În 1970, a mers la Moscova, unde a studiat cu David Oistrach, pînă la decesul acestuia în 1974.

Danczowska este apreciată ca unul dintre cei mai reputați violoniști polonezi contemporani. De la o vîrstă foarte fragedă, ea a obținut numeroase distincții și premii. La nouă ani, a cîștigat premiul I la Concursul Național al Tinerilor Violoniști din Wroclav, precum și un premiu special din partea lui Henryk Szeryng și Pavel Kletzki. La zece ani, ea și-a început deja aparițiile ca solistă în țară și în străinătate. Concomitent, Danczowska a cîștigat o serie de premii la mai multe concursuri internaționale de vioară : premiul III la Concursul „Wieniawski“ din Poznan (1969); Premiul II la Concursul Internațional „A. Curci“ din Neapole (1969) ; medalia de Aur la Festivalul Internațional al Tinerilor violoniști din Bulgaria (1969) ; Premiul II la Concursul Internațional de Muzică din Geneva (1970) ; Medalia de Aur la Gala de concert care a avut loc la Palatul Națiunilor, cu prilejul celei de a 25-a aniversări a ONU (1970) ; Premiul III la Concursul Internațional de Muzică din München (1975) ; Medalia de Argint la Concursul Internațional Regina Elisabeta din Bruxelles (1976).

În continuarea perfecționării sale, Danczowska a primit în 1976 o invitație din partea Guvernului Canadei de a participa la un curs de măiestrie al lui Ruggiero Ricci.

Cariera internațională a violonistei Kaja Danczowska ca solistă a cuprins concerte în toate țările europene, în S.U.A., Mexico, Noua Zeelandă, Australia și Japonia. Am ascultat-o în București în 1979, cu un *Concert* de Szymanowski la Ateneul Român. Am putut să observ atunci la Danczowska calitățile remarcabile ale unui violonist de mare sensibilitate și strălucire tehnică, al cărui sunet amintea pe al marelui ei mentor, David Oistrach. În 1985, mă aflam într-o mașină pe străzile New York-ului. La un moment dat, conducătorul de la volan a deschis butonul aparatului de radio. Un post de radio din New York începuse deja să transmită *Fîntina Aretusei* de Szymanowski. Ceea ce auzeam era un sunet atît de frumos, o claritate de cristal a pasajelor, încît mi-am spus că violonistul care cînta trebuia să fie unul dintre cei mai mari de ieri sau de azi. La sfîrşit am aflat numele violonistului : Kaja Danczowska ! A fost un adevărat test în favoarea tinerei violoniste poloneze.

Repertoriul Kajei Danczowska este foarte larg şi diversificat, cuprinzînd *Concerte* de Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Ceaikovski, Wieniawski, Karlowicz, Szymanowski, Şostakovici, Penderecki, şi lista ar putea continua cu numeroase sonate şi piese de virtuozitate. Este un virtuoz al viorii, care abordează — într-o manieră tehnică lipsită de efort — *Capricii* şi piese de Paganini sau de Wieniawski, dar şi o violonistă de mare sensibilitate şi muzicalitate pe care le poţi admira în interpretarea *Poemului* de Chausson sau a *Miturilor* de Szymanowski. Kaja Danczowska a făcut mai multe discuri pentru compania poloneză Polskie Nagrania, Deutsche Grammophon, Philips şi Wifon. Înregistrarea *Sonatei* de Franck şi a *Miturilor* de Szymanowski cu pianistul Krystian Zimerman, pentru reputata companie Deutsche Grammophon, se înscrie printre înregistrările cele mai excelente şi mai căutate pe piaţa internaţională a acestui gen de produse.

Kaja Danczowska a fost numită, încă în 1977, profesoară la Academia de Muzică din Varşovia.

Magdalena Rezler (n. 1949)

Magdalena Rezler s-a născut în Bydgoszcz, într-o familie ataşată muzicii. În 1970 ea a absolvit Academia de Muzică din Varşovia, cu distincţie, la clasa profesorilor Tadeusz Wronski şi S. Kawalla.

Nivelul tehnicii şi interpretării sale şi-a găsit aprecierea şi recunoaşterea în obţinerea unor importante premii internaţionale, ca: Medalia de Bronz la Concursul Internaţional „Regina Elisabeta" din Bruxelles (1971) ; Medalia de Argint la Festivalul Internaţional de muzică din Bordeaux, Franţa (1972) ; Premiul III la Concursul Internaţional pentru cvartete de coarde din Budapesta (1973) ; Premiul V la Concursul Internaţional Jacques Thibaud din Paris (1975) ; Premiul III, precum şi Premiul Publicului la Concursul Internaţional „Carl Flesch" din Londra (1976).

Magdalena Rezler şi-a început cariera de concert încă în timpul studiilor. Premiul publicului, obţinut la Concursul „Carl Flesch" din Londra, (1976) a fost un test foarte plauzibil, pentru stilul interpretării şi pentru apelul ei la public. De la vîrsta de 10 ani, Rezler a cîntat în fiecare vară două concerte cu orchestra Simfonică din Varşovia în Norderney, în R.F.G. Sfera carierei sale internaţionale s-a lărgit continuu în Europa şi America, atît ca solistă în concerte cu orchestra, cît şi cu muzica de cameră, în special cu propriul ei cvartet (Rezler-Quartett). Critica muzicală i-a remarcat „puritatea intonaţiei, căldura şi impetuozitatea tonului, precum şi virtuozitatea tehnicii violonistice" (Gottinger Tageblatt, din 5 februarie 1985) sau „înalta perfecţiune şi tonul expresiv" (Der Neue Weg, din 9 martie 1988), situînd-o printre violoniştii remarcabili ai generaţiei sale.

Repertoriul ei este uimitor de vast. El cuprinde numeric cca. 120 de lucrări, între care 30 de concerte cu orchestra. Ea cîntă toate lucrările lui Bach pentru vioară *(Sonata* şi *Partitele pentru vioară solo,* cele 6 *sonate pentru vioară cu pian, Sonate în Sol major pentru vioară şi bas continuu, Sonata în Mi major pentru vioară şi bas continuu,* precum şi *Concertele pentru vioară şi orchestră,* inclusiv *Concertul pentru două viori).* Trecînd prin repertoriul romantic şi neoromantic, Rezler dovedeşte mult ataşament pentru cele două *Concerte* de Szymanowski, *Concertul nr. 2* de Prokofiev, *Concertul* de Alban Berg, *Concertul nr. 3* de Bacevicz, ceea ce arată elocvent interesul ei larg şi diversitatea paletei sale interpretative.

Magdalena Rezler a înregistrat pentru Radiodifuziunea poloneză concerte cu orchestrele Radio din Varşovia, Cracovia, Kattovicze, inclusiv lucrări cu pian de Szymanowski. De asemenea, a participat la mai multe festivaluri internaţionale. Astfel, a cîntat *Concertul* de Alban Berg la închiderea Săptămînii Internaţionale Muzicale din Berlin (1985) şi *Concertul* de Beethoven în deschiderea Festivalului Muzical Internaţional din Dresda în 1988.

Magdalena Rezler, care se înscrie printre violoniştii polonezi contemporani de prim rang, este în acelaşi timp profesoară la Academia de Muzică din Varşovia.

Kazimierz Olechowski (n. 1961)

Kazimierz Olechowski s-a născut la Cracovia şi a făcut primele studii muzicale la Colegiul de muzică din Cracovia. Apoi a urmat Academia de Muzică „Frederic Chopin“ din Varşovia, sub îndrumarea profesorului Z. Brzewscki, absolvind cu distincţie în 1984.

Olechowski a primit numeroase distincţii şi premii pentru stilul original al interpretării sale la vioară: premiul special pentru cea mai bună interpretare a lucrărilor lui Wieniawski în Concursul Tinerilor Violonişti din Elblag, Polonia (1980); locul 5 la Concursul Louis Spohr din Freiburg, Germania (1982) ; premiul special pentru cea mai bună interpretare a unei Poloneze de Wieniawski la Concursul Internaţional din Poznan (1986) ; finalist în Concursul „Leopold Mozart“ din Ausburg, Germania (1987); premiul III la concursul Internaţional „J.S. Bach“ din Leipzig (1988); premiul III la Concursul Internaţional al „Premiului Rodolfo Lipizer“ din Gorizia, Italia (1988); premiul IV la Concursul Internaţional din Palm Beach, Florida, S.U.A. (1989); Medalia de Aur şi marele Premiu la Festivalul Internaţional al Tinerilor Solişti din Bordeaux, Franţa (1990).

Olechowski, preocupat de perfecţionarea sa continuă, a participat la mai multe cursuri de măiestrie cu Renato De Barbieri, Sir Yehudi Menuhin şi Wolfgang Marschner.

Repertoriul său este vast. Totdeauna, sfera şi diversitatea repertoriului este unul din criteriile principale de apreciere a valorii unui violonist contemporan şi o cale sigură de acces spre impresari şi orchestre. Astfel, lista repertoriului său cuprinde nu mai puţin de 95 de lucrări, concerte, sonate şi piese, de la preclasici la moderni. Un loc important îl ocupă lucrări ale compozitorilor polonezi ca Wieniawski, Szymanowski, Bacevicz, Lutoslawski, Paderewski, Mlynarscki, Moszkowski, ş.a.

Olechowski este unul din cei mai talentaţi tineri violonişti polonezi, ale cărui concerte şi manifestări muzicale sînt foarte populare în ţara sa. El excelează prin comanda tehnică sigură, puritatea intonaţiei şi prin simţul lui specific pentru structura şi varietatea lucrărilor incluse în repertoriul său. În prezent, el este şi profesor asistent la Academia de Muzică din Varşovia, propria sa alma mater.

E. ŞCOALA FRANCO-BELGIANĂ CONTEMPORANĂ DE VIOARĂ

După primul război mondial, şcoala franco-belgiană de vioară declină. Parisul pierde din atracţie pentru violonişti. După ce Ysaye a părăsit scena de concert, singur Thibaud a rămas să susţină faima violonistică franceză. A apărut un nou grup de violonişti — Francescatti, Neveu, Grumiaux, Ferras —, violonişti de clasă superioară, dar nu destinaţi să intre în galeria „stelelor“, cum susţine Boris Schwartz.[1] Stilul francez cu eleganţa, rafinamenbul şi farmecul său, este înlocuit în gustul public de stilul rusesc şi de noile calităţi privind impetuozitatea, strălucirea şi senzualitatea. Heifetz a devenit regele violoniştilor şi orice nou venit era măsurat cu standardul acestui titan al viorii secolului nostru. Milstein a intrat în acest grup de noi „stele“ şi apoi Oistrach. În acelaşi timp, se afirmă cu putere şcoala americană cu Menuhin, Ricci şi Stern. Centrele de formare ale violoniştilor se mută la New York, Philadelphia şi Moscova.

Zino Francescatti (1902—1991)

Zino (René Charles) Francescatti s-a născut la 9 august 1902 la Marsilia. Tatăl său, Fortunato Francescatti, era italian din Verona, iar mama sa, Ernesta Feraud, era din Marsilia. Amîndoi părinţii erau violonişti şi profesori. Ernesta fusese înainte de căsătorie eleva lui Fortunato. Cînd s-au căsătorit, el avea 46 de ani iar ea avea 17. În Milano tatăl lui Zino fusese elev al lui Antonio Bazzini şi Camillo Sivori, de la care învăţase digitaţia lui Paganini.

La vîrsta de cinci ani, Zino a primit o vioară mică şi, în prima lecţie, a învăţat să cînte gama Sol major. Zino este singurul violonist de elită care a învăţat vioara numai de la părinţii săi. Tatăl său, concertmaestru în orchestra din Marsilia, îi dădea lecţii la anumite intervale de timp, dar mama sa era cea care supraveghea practica zilnică. Tatăl era foarte sever, uneori rigid, punînd pe fiul său să lucreze 1—2 ore o singură gamă, pînă ce era absolut perfectă. În primii ani, Zino lucra cu atenţie exerciţii de Sevcik şi studii de Kreutzer şi Gaviniès. Îi plăcea să lucreze probleme tehnice : note duble, triluri, sunete armonice şi *staccatouri,* pe care le realiza cu uşurinţă. Avea un *vibrato* natural. „*Vibratoul* meu — spunea el — s-a dezvoltat din el însuşi, în mod natural“.[2] Între 10 şi 15 ani, Zino a fost înscris într-o şcoală privată. În acea perioadă lucra aproximativ 16 ore zilnic ; practica sa începea la ora 6,30 dimineaţa. La vîrsta de 10 ani el cînta *Concertul* de Beethoven. Ysaye, Thibaud şi Kreisler au devenit idolii lui.

Zino Francescatti a debutat la Marsilia, la vîrsta de 15 ani, cu un recital incluzînd *Concertul* de Wieniawski şi Ciaccona de Bach. Totuşi, el, nu a avut niciodată reclamă de „copil minune“ şi nu a participat la nici un fel de competiţie. Creşterea sa spre notorietate progresa încet. După ce tatăl său nu i-a mai permis să cînte în public, a continuat să lucreze intens pînă la vîrsta de 20 de ani.

În 1924, Francescatti s-a stabilit la Paris pentru a-şi face drum prin lume. Aici a atras atenţia lui Thibaud, care l-a încurajat în cariera sa. Dar în Franţa, ca şi oriunde, un artist are nevoie de recunoaştere în afară, înainte de a fi luat în serios acasă. În timp ce Parisul a întîmpinat debutul lui Zino cu concertul de la Conservator cu o aprobare rezervată, el obţinea primul succes răsunător în străinătate, la Viena. Un timp, a lucrat într-o orchestră din Paris. În 1926, Zino l-a însoţit pe Ravel în Anglia, unde a cîntat compoziţiile lui, Tzigane şi Berceuse.

În anii 1930, cariera lui Francescatti se extinde în cele două Americi cu un succes răsunător : în 1938 a cîntat la Buenos Aires *Concertul No. 1* de Paganini, cînd poliţia a trebuit să-l escorteze din auditoriu pentru a-l proteja de mulţimile care îl asaltau, iar în 1939 a cîntat la New York. Se spune că după interpretarea în Detroit a piesei *I Palpiti,* publicul a aplaudat 17 minute.

Francescatti a cîntat în premieră pariziană *Concertul No. 2* de Szymanowski, *Concertul gregorian* de Respighi şi *Dansuri* de Witkowski ; la Philadelphia *Suita* de Milhaud ; la New York *Sonata* de Casadesus. Repertoriul său de lucrări contemporane include majoritatea compoziţiilor lui Prokofiev, Walton, Hindemith, Stravinski şi Leonard Bernstein.

Francescatti s-a căsătorit cu violonista Yolanda Potel de la Brière din Paris, pe care a cunoscut-o cînd era concertmaestru, iar ea violonistă în orchestra Gaston Poulet.

Lui Francescatti nu-i plăcea să călătorească şi prefera o carieră mai liniştită, acceptînd angajamente pentru care nu avea nevoie de avion. Partenerul său favorit era pianistul Robert Casadesus. Interpretarea repertoriului francez de sonate — Franck, Fauré, Debussy, Ravel — purta efigia autenticităţii : muzicalitate rafinată, limpezime, graţie, afinitate înnăscută faţă de stilul galic. Interpretarea concertelor de Mozart, Beethoven şi Brahms de către Francescatti este de o frumuseţe particulară, datorită faptului că adaugă ponderei germane a conţinutului lor un ingredient latin de ritm plin de viaţă şi cantilene deosebit de suave, precum şi un gust muzical impecabil. Înregistrarea *Concertului* de Brahms sub bagheta lui Leonard Bernstein poate fi lipsită de o anumită incisivitate, dar este plină de măreţie, nobleţe şi lirism. Cu acelaşi iz de mare clasă este interpretarea lui Francescatti cu piese şi concerte de Lalo, Saint Saëns şi Ravel, precum şi cu compoziţiile de virtuozitate de Paganini şi Kreisler. Cele mai timpurii înregistrări ale lui Francescatti cu *Concertele* lui Paganini sînt un model de perfecţiune şi frumuseţe tonală. Eram în 1958, în piaţa oraşului Galaţi, cu fiul meu care abia începuse studiul viorii şi, deodată, de la un difuzor din sistemul radioficării publice în funcţiune atunci, auzim o muzică frumoasă, un concert de vioară. Ne-am oprit locului să-l ascultăm. Nu mai puteai pleca de lîngă difuzor, deşi era iarnă şi frig. La un moment dat i-am spus fiului meu : Cine o fi cîntînd, nu ştiu, dar este un mare violonist ! La sfîrşit, am aflat totul. Era Zino Francescatti cu *Concertul No. 2* de Paganini !

Ca tehnician de bravură, Francescatti aparţine primei linii. Pe lîngă interpretarea vie sau înregistrată a primelor două *Concerte* de Paganini, el a cîntat şi înregistrat piese de Paganini ca: *I Palpiti, Carnavalul de Veneţia* şi *Capriciile*. Ceea ce este important este că niciodată n-a sacrificat frumuseţea sunetului ori sinceritatea intenţiilor în favoarea exhibiţiilor tehnice. A căutat şi a accentuat lirismul italienizant al acestor lucrări, în opoziţie cu executarea unei gimnastici pe tastieră. Degetele sale nu sînt mai mari decît lungimea medie, iar palma mîinilor sale şi grosimea vîrfului degetelor nu sînt deloc neobişnuite în comparaţie, de exemplu, cu mîinile masive ale lui Perlman. Dar facilitatea sa în mişcarea mîinii stîngi pe tastieră este superb de flexibilă.

Arcuşul lui Francescatti este ţinut în maniera şcolii franco-belgiene. *Spiccatourile* sînt net controlate, *staccatoul zburător* este scînteietor, iar cel în *coardă* este ferm. Tonul său este fin filat şi subţire. Mai tîrziu a început să aplice o presiune mai mare şi să producă un ton mai bogat, un ton mai plin fără să piardă din timbru şi calitate. Aceasta poate fi şi în legătură cu schimbarea viorii. În 1942 el a dobîndit vioara Stradivarius-„Hart“ — 1727. Poate, de asemenea, să fi simţit nevoia de a produce un sunet mai mare în sălile de concerte din America, spre a rămîne deasupra acompaniamentelor cu orchestre mult mai mari în comparaţie cu cele europene.

Francescatti reprezintă cultura muzicală în forma cea mai cizelată şi mai fină. Interpretarea sa nu are manierisme, excentricităţi ori alte exhibiţii tehnice. Totul la Francescatti curge într-o manieră nonşalantă dar controlată, cu o expresivitate care fereşte ostentaţia. S-a spus despre Francescatti, pentru tehnica, strălucirea şi căldura expresiei, că este răspunsul Europei la Heifetz al Americii.

În 1975, după o strălucită carieră, a decis să se retragă la vîrsta de 73 de ani, declarînd „Am călătorit destul în această viaţă. Am obosit şi doresc să mă bucur de ultima parte a vieţii mele în linişte, să fac ceea ce îmi place. Am încheiat cariera de concert fiind în formă, şi nimeni nu poate spune că m-am retras fiindcă cîntam prost“.[3)] În onoarea lui a luat fiinţă Concursul internaţional de vioară „Zino Francescatti“, a cărui primă ediţie a avut loc în 1987 în Aix-en-Provence, lîngă Nisa, în Franţa. Vioara sa, Stradivarius a trecut la violonistul italian Salvatore Accardo, la preţul de un milion de dolari.

Francescatti a încetat din viaţă la 16 septembrie 1991 la vila sa din La Ciotat, de lîngă Marsilia, înainte cu cîteva zile de deschiderea Festivalului şi Concursului stabilit în onoarea sa în Aix-en-Provence. Am pierdut un superstar internaţional, un simbol strălucitor al artei galice.

Arthur Grumiaux (1921—1986)

Arthur Grumiaux s-a născut la 21 martie 1921, în mica localitate Villers-Perwin, nu departe de Charleroi, în Belgia. Întrucît mama sa era plecată toată ziua, muncind din greu pentru a-şi cîştiga existenţa, copilul Arthur a crescut la bunic, o personalitate puternică şi mare iubitor de muzică. Observînd de vreme la copil înclinaţii muzicale, bunicul a început să-i dea primele noţiuni de muzică. Era de admirat la Arthur auzul muzical absolut, încît putea preciza notele pentru sunetele clopotului bisericii. După ce bunicul i-a pus vioara în mînă, Arthur a progresat atît de repede, încît, după un an şi jumătate, la vîrsta de cinci ani, şi-a făcut prima apariţie publică într-o sală de cinematograf cu 800 de spectatori, încheindu-şi programul cu Imnul Naţional. La şase ani a fost primit la Conservatorul din Charleroi în mod excepţional din cauza vîrstei lui. Grumiaux a studiat aici cinci ani, absolvind cu cele mai înalte onoruri atît pentru vioară cît şi pentru pian. Apoi s-a înscris la Conservatorul din Bruxelles la clasa lui Alfred Dubois, fost elev al lui Ysaye, unde Grumiaux a progresat atît de bine, încît la cei 14 ani ai lui şi-a făcut debutul la Palatul de Arte frumoase (Palais des Beaux Arts) din Bruxelles, cu *Concerte* de Vieuxtemps şi Paganini. Tot aici a obţinut Premiul I al Conservatorului şi, apoi, premiul „Vieuxtemps" şi Premiul de virtuozitate, creat de guvern la sugestia lui Dubois.

În 1939, urmînd sfatul lui Dubois, Grumiaux pleacă la Paris pentru a participa la un curs de vară de măiestrie timp de două luni cu George Enescu, despre care Grumiaux spune: „Contactul cu acest mare maestru şi privilegiul de a cînta în faţa lui, precum şi atmosfera pe care el a creat-o în clasă, mi-au relevat acea indispensabilă linişte care este o parte integrantă a lucrărilor marilor compozitori".[4].

Grumiaux a trecut prin peripeţii grele în timpul războiului. Observînd valoarea lui Grumiaux, Gestapoul a făcut presiuni asupra lui spre a primi postul de concertmaestru în orchestra de stat din Dresda. Raţiuni patriotice l-au prevenit să accepte, dar a trebuit să se ascundă, ducînd o viaţă de „fugitiv", mutîndu-se din casă în casă, pentru a nu fi prins, pînă ce a sosit armata britanică de eliberare. În spatele ei venea ENSA, organizaţie unică pentru programe distractive în cadrul trupelor. Îndată ce a fost auzit de Walter Legge, lui Grumiaux i s-au oferit concerte în Europa şi Anglia. Artiştii care călătoreau sub auspiciile ENSA, formau un grup internaţional de interpreţi devotaţi care dădeau concerte oriunde era posibil, în condiţii oricît de primitive. Primul concert sub auspiciile ENSA dat de Grumiaux a fost *Concertul* de Mendelssohn sub bagheta lui John Barbirolli, la Ghent Opera House. Repetiţii nu existau. Grumiaux povesteşte „Nu era timp pentru dichisuri în acele condiţii tulburi. Uneori cîntam sub focul tunurilor sau printre bombele care cădeau în jurul nostru. În Olanda era şi mai rău".[5] Impresionat de tehnica şi muzicalitatea lui Grumiaux, Legge i-a oferit un contract cu HMV (His Master's Voice) şi i-a făcut cadou partitura *Concertului* de Walton, cu dificila sa parte solistică de vioară. Grumiaux l-a învăţat în trei săptămîni pentru premiera europeană care a avut loc la 14 februarie 1945 cu Orchestra Naţională a Belgiei, condusă de Constant Lambert, în cadrul unui concert organizat de NAAFI (iniţialele pentru Armata navală, şi Institutele Forţelor Aeriene, în limba engleză). Concertul i-a fost dedicat lui Heifetz care a realizat premiera mondială la Chicago, în 1937. În Anglia, acest concert a fost cîntat prima dată în 1941 de către Henry Holst la Londra, cu compozitorul la pupitru. La 6 martie 1946, Grumiaux a obţinut şansa de a cînta *Concertul* de Brahms în marea sală circulară Royal Albert Hall din Londra, sub bagheta lui Sir Adrian Boult. Criticul de la „Times" sublinia „puritatea clasică în stil şi intonaţie, supleţea frazării şi căldura romantică".[6]

În 1949 Grumiaux a fost numit profesor la Conservatorul din Bruxelles, în locul fostului său profesor Dubois, împărtăşind studenţilor săi tainele şcolii franco-belgiene de vioară.

Primul turneu al lui Grumiaux în America a avut loc în 1951, debutînd la Boston cu *Concertul nr. 3* de Mozart şi *Tzigane* de Ravel. A fost un triumf. Apoi a cîntat la Chicago cu orchestra Simfonică, condusă de Rafael Kubelik. Aici, regula după care solistul nu poate acorda bisuri a trebuit să fie suspendată, deoarece publicul a refuzat să termine aplauzele, pînă ce Grumiaux nu a pus vioara la gît. Grumiaux a revenit în America anul următor cu *Concertul nr. 5* de Mozart, obţinînd aceleaşi succese triumfătoare. El a devenit unul din marii interpreţi ai *Concertelor* de Mozart. E suficient să asculţi înregistrarea cu *Concertul no. 7* de Mozart spre a înţelege marea artă a interpretării sale. De altfel, sunetul de cristal al lui Grumiaux este special adecvat înregistrării pe disc, ceea ce a făcut să fie solicitat mult de companiile de discuri. Szeryng spunea : „Grumiaux este acela care ne învaţă cum se cîntă Mozart“, iar soţia sa spunea „Soţul meu a cîntat Mozart cum gîndea că trebuie cîntat : cu simplitate“.7)

Grumiaux are meritul de a fi redescoperit *Concertul No. 4 în Re minor*, de Paganini, pe care Paganini îl cîntase la Paris şi apoi a fost pierdut. Grumiaux a interpretat acest concert în Sala Pleyel din Paris la 7 noiembrie 1954 cu Orchestra Lamoureux, sub bagheta lui Gallini, fiul colecţionarului care găsise partitura lui Paganini. Apoi a urmat, în zilele următoare, înregistrarea pe disc. Deoarece proiectul de a înregistra cu Dinu Lipatti *Sonatele* de Bach, Beethoven şi Brahms n-a mai fost finalizat din cauza morţii lui Dinu Lipatti, Grumiaux a înregistrat *Sonatele* de Beethoven cu Clara Haskil, o pianistă de mare rafinament şi ea originară din România.

Grumiaux a cîntat şi muzică de Bartók, Stravinsky şi Berg. Muzica de avangardă nu era agreată de Grumiaux, pentru că „vioara este un instrument care „cîntă“ şi nu construieşte efecte bizare de sunete. Grumiaux cînta totdeauna la pian cu aceeaşi dexteritate ca şi la vioară, astfel că era tot atît de familiar cu ambele părţi ale unui duo. O dovadă a acestei duble abilităţi este înregistrarea unică făcută în 1957 pentru *Sonata no. 2 în La major* de Brahms şi *Sonata în Mi bemol major* de Mozart, cu Grumiaux atît la vioară cît şi la pian.

Grumiaux a fost un mare virtuoz al viorii, dar nu-i plăcea să audă elogii. Cea mai mare plăcere a lui era cînd colegii săi artişti veneau în jurul lui să facă muzică de cameră pentru un festival într-un mic oraş de munte din Belgia, în fiecare vară. Colegii săi l-au numit pe bună dreptate „muzicianul muzicienilor“.

Grumiaux a murit pe neaşteptate, în plină vigoare violonistică, la 16 octombrie 1986, în vîrstă de numai 65 de ani, producînd multă amărăciune şi regret în rîndul violoniştilor şi al lumii muzicale în general.

Ginette Neveu (1919—1949)

Ginette Neveu s-a născut la Paris în 1919, într-o familie muzicală de mai multe generaţii. Tatăl era violonist amator, iar mama era profesoară de vioară. Fratele Jean era un pianist excelent, care a devenit acompaniatorul ei. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani şi, pentru următorii 25 de ani, cîţi a mai trăit, scopul ei a fost stăpînirea cu neclintită hotărîre a instrumentului. Nimeni dintre cei care au avut şansa unică de a o vedea şi asculta pe Ginette, nu poate uita acea impresie colosală — concentrare maximă, cufundare completă în muzică, intensitate arzătoare, dar controlată. A vorbi de tehnică la ea era fără sens, fiindcă tehnica ei desfăşurată cu extremă facilitate şi naturaleţe era întotdeauna subordonată scopului muzical. Cu lecţiile primite de la mama sa, Ginette a progresat repede; încît la vîrsta de şapte ani ea a cîntat concertul de Bruch în sala Gaveau, iar peste doi ani a obţinut premiul I al şcolii superioare de muzică şi premiul de Onoare al Oraşului Paris pentru interpretarea *Cncertului* de Mendelssohn. Ca urmare, a fost invitată să cînte *Concertele* de Nardini şi Mendelssohn în Winterthur, în Elveţia, sub bagheta lui Ernst Walter. A fost descrisă ca „Mozart în jupon care posedă deja o foarte extensivă tehnică, un ton plin de mare frumuseţe, măiestrie de arcuş şi articulaţii bine conturate“.8)

Reîntoarsă la Paris, a luat lecţii cu Enescu care a fost impresionat de temperamentul ei violonistic arzător şi de spiritul de înţelegere promptă a muzicii lui Bach, la vîrsta ei.

În noiembrie 1930, Ginette a fost admisă la Conservator, la clasa lui Jules, studiind şi compoziţia cu Nadia Boulanger. În iunie 1931, a cîştigat premiul I al Conservatorului. În 1932, a participat într-un concurs la Viena, fiind clasată pe locul al 4-lea. Această dezamăgire a făcut-o să sufere mult. Dar unul din membrii juriului, impresionat de interpretarea ei, i-a trimis la hotel o carte de vizită pe spatele căreia a scris: „Dacă poţi veni la Berlin, eu îmi asum sarcina, fără nici un gînd de cîştig personal, de a mă face responsabil pentru educaţia muzicală a tinerei violoniste“. Era de la Carl Flesch.9) Toate resursele familiei fuseseră epuizate cu cheltuielile de la Viena. Au trecut doi ani pînă ce Ginette şi mama ei au putut fi în stare să călătorească la Berlin. Ginette a studiat cu Flesch patru ani în Germania şi în Belgia, perioadă apreciată de ea ca fiind cea mai importantă din viaţa ei.

La 16 ani, a participat la Concursul „Wieniawski“ din Varşovia (1935), unde a cîştigat premiul I. David Oistrach, care a obţinut Premiul al 2-lea, scria atunci soţiei sale: „Trebuie admis că Neveu este al dracului de talentată. M-am convins de asta ieri, cînd a cîntat *Concertul în Fa diez minor* de Wieniawski, cu incredibilă forţă şi intensitate.10)

Debutul ei la Hamburg cu *Concertul* de Brahms a fost ca o adevărată furtună. De-a lungul Europei, era acum aclamată ca un virtuoz de prim rang. Din Germania a trecut în Uniunea Sovietică, unde a întîmpinat aceeaşi adulaţie, din Moscova pînă la Baku, unde a cîntat în faţa unei audienţe de 10.000 de spectatori într-un amfiteatru în aer liber. La fiecare oprire pe drumul de 1.500 de mile cu trenul, primea un buchet de flori, aşa că în compartimentul ei nu mai avea loc nici pentru a practica. În 1936, la vîrsta de 17 ani, Ginette a traversat Atlanticul, fiind aclamată cu şi mai mult entuziasm în America.

Cînd a izbucnit războiul, în 1939, Neveu a continuat să dea concerte în Franţa, pînă la ocupaţia din 1940, cînd a încetat să călătorească. În acest timp, şi-a dus viaţa în studioul ei, practicînd şi scriind; era şi o compozitoare de substanţă. Ocazional, mai dădea cîte un concert. Nemţii i-au oferit onorarii enorme pentru un turneu din Berlin la Stuttgart, dar ea a refuzat categoric. În cei patru ani de ocupaţie, exceptînd cîteva concerte, s-a ferit de ochiul public.

Debutul orchestral la Londra a avut loc la 24 martie 1945, în imensa sală Royal Albert Hall, cu *Concertul* de Beethoven. Revista „Strad“ a subliniat „măiestria ei tehnică, cu un ton fenomenal şi cu un arcuş care produce bucurie cînd priveşti“.11)

Deşi s-a format cu Flesch şi Enescu, Ginette Neveu nu a reprezentat o şcoală anumită. Ea a împrumutat de la şcolile franceză, belgiană şi rusă orice i se părea că este mai bun pentru perfecţionarea tehnicii sale. Neveu a întîmpinat o singură dificultate tehnică şi anume *staccatoul*. În această direcţie a experimentat mulţi ani, spre a atinge perfecţiunea la care a ajuns. Maniera ei de a ţine arcuşul a derutat toate autorităţile în materie de vioară. Odată ţinea arcuşul ca Heifetz, altădată ca Francescatti, uneori apărea cu arcuşul ca Thibaud. Faţă de această originalitate a ei, un critic vienez a scris : „Fără să arate nici cea mai uşoară înclinaţie spre o anumită şcoală, braţul ei drept guvernează cu o incomparabilă concentrare, condusă, de o minte nobilă şi sensibilă, toate variaţiunile tehnice ale tonului ei. Dar tonul care, în toată splendoarea lui, formează, melodia, şi acea incredibilă siguranţă cu care mînuieşte arcuşul în diabolicul ei *pizzicato*, nu sînt singurele caracteristici ale personalităţii lui Ginette Neveu. Ea crează şi recrează ; în asta rezidă talentul ei“.12)

Ca persoană, Ginette avea anumite curiozităţi comportamentale. De mică avea tendinţa de a cădea în izolare, punînd o mască de aparentă indiferenţă faţă de lumea exterioară. Puterea ei spirituală venea din interior. Înainte de a intra pe scena de concert, nu admitea pe nimeni în cabina artiştilor, pentru ca să repete şi să se concentreze absolut singură. În schimb, în viaţa cotidiană, Ginette era tînăra fată viguroasă, vioaie şi energică, care mergea pe jos kilometri întregi, înota, juca ping-pong, era o şahistă superbă. Tot ce făcea Ginette era intensiv şi pe scară, largă, ca şi cînd ar fi spus : „Năzuiesc sus, năzuiesc spre frumos“ ! Aceasta era maxima ei pentru viaţă, pentru muzică, două lucruri pentru ea inseparabile.

Pe scenă Ginette Neveu era o figură impresionantă. „Slăbuţă, cu părul negru şi ochi negri, avea statura şi temperamentul unui cuceritor. La ea, muzica, nu era o profesie, ci o misiune“.13) Era extrem de autocritică şi-şi făcea reproşuri de multe ori iraţionale, căutînd în mod constant progresul şi perfecţiunea. Fiecare apariţie era o altă treaptă spre scopul de neatins al perfecţiunii totale. S-a spus că stilul ei era sentenţios şi lipsit de feminitate. Dar asemenea argumente nu pot avea un sens muzical, fiindcă muzica adevărată nu are gen. Este adevărat că excela în lucrări cu caracter „bărbătesc“, de forţă şi amplitudine, cum erau, de exemplu, *Ciaccona* de Bach sau *Concertul* de Brahms. Dar în astfel de lucrări, ea aducea o profunzime în înţelegere, o nouă dimensiune care combină cele două elemente — feminin şi masculin —, în perfecţiunea tehnică şi muzicală, în forţă şi sensblitate.

Printre discurile pe care le-a realizat în timpul scurtei sale cariere se află *Concertele* de Brahms şi Sibelius, *Sonatele* de Richard Strauss şi Debussy şi cele două piese de Ravel — *Habanera* şi *Tzigane* —, care au primit postum Marele Premiu al Discului în 1950.

Dar la apogeul unei cariere fenomenale, care urma s-o plaseze pe Ginette alături de marii violonişti — Ysaye, Kreisler. Thibaud, Enescu —, a avut loc o tragedie : la 28 octombrie 1949 şi-a găsit moartea în catastrofa avionului care o purta spre America prăbuşit în Insulele Azore. Strîngînd la piept preţiosul ei Stradivarius, „a murit cum a trăit, cu roţile vieţii sale în plină mişcare".[14] Cu o săptămînă înainte de a părăsi Parisul, dăduse un recital de rămas bun în sala Pleyel, cu fratele său, Jean, la pian ; ei au murit împreună în acea năprcznică catastrofă.

Ginette scrisese cu cîteva zile mai înainte în carnetul ei de note personale : „Nici un lucru mare nu se realizează fără solitudinea vocaţiei, şi adevărata măreţie este, poate, solitudine radiantă. Oamenii sînt adesea laşi pentru că le este frică de moarte. Dar moartea este ceva sublim, de care trebuie să fii demn prin viaţa şi idealurile pe care le-ai avut în interiorul ei. Această şedere tristă a noastră pe acest pămînt este deci un timp de mare suferinţă, pe care oamenii nu doresc s-o accepte".[15] Erau cuvintele care exprimau melancolia şi structura ei introspectivă, precum şi idealurile muzicii care-i dominau fiinţa şi, poate, previziunea sumbră a unui destin tragic.

Robert Soëtens (n. 1897)

Robert Soëtens s-a născut la 19 iulie 1897 în Montluçon, în Franţa, din părinţi belgieni : tatăl era flamand iar mama valonă, amîndoi muzicieni profesionişti. Tatăl său, violonist, studiase la Bruxelles cu Ysaye. Sînt impresionante viaţa şi cariera lui Robert Soëtens prin energia, inteligenţa şi cultura sa pe care le-a pus în serviciul muzicii. Memoriile sale *„Autour du monde en 80 années"* ilustrează nu numai memoria sa neatinsă de ani şi neobosită activitate ci şi vasta sa cultură muzicală, viziunea sa limpede privind cunoaşterea subtilităţilor cîntatului la vioară, a stilurilor şi exigenţelor interpretării muzicale, experienţa sa îndelungată privind evoluţia viorii în aproape un secol de istorie. Şi trebuie să ne gîndim şi la acea arhivă de date, documente, cronici, biografii, amintiri despre violonişti şi muzicieni, însemnări de agendă etc., pe care şi-a strîns-o, a păstrat-o şi a sortat-o cu grijă pentru a-i fi de folos acum. Într-una din paginile *Memoriilor* am dat peste o fotografie a copilului de cîteva luni, Robert. Sub ea, impresionant, stătea scris : „...Au revoir..., 19 Juillet 1897 !" Acum sîntem în 1992!

Robert Soëtens a început studiul viorii la cinci ani cu tatăl său. La invitaţia însăşi a lui Ysaye el a început în 1908 să participe la cursurile de vară ţinute de Ysaye la vila sa „La Chanterelle" din Godine sur Meuse, în Belgia. La vîrsta de 10 ani, Soëtens a fost admis în Conservatorul Naţional din Paris, la clasa lui Henry Berthélier. După ieşirea la pensie a acestuia a trecut sub îndrumarea lui Lucien Capet, cunoscutul tehnician al arcuşului. Nivelul de pregătire al lui Soëtens era foarte ridicat, de vreme ce în 1913, ca student, a participat la prima audiţie a Cvartetului de coarde de Marius Milhaud (1892—1974), coleg mai în vîrstă în aceeaşi clasă de vioară.

Terminînd Conservatorul în 1915, Robert Soëtens a fost încorporat pe front, astfel că timp de trei ani a fost complet în afara sferei muzicii. După război, el şi-a început cariera cu o intensă activitate concertistică în Franţa şi în ţările europene. Debutul cu orchestra din Paris a avut loc în 1924 cu *Concertul* de Mendelssohn în condiţii excepţionale, fiind solicitat să înlocuiască intempestiv pe violonistul spaniol Manuel Quiroga care s-a declarat indisponibil. Soëtens face o paranteză şi povesteşte despre Quiroga că era un violonist bun în tinereţe, dar cu timpul începuse să „trişeze“, astfel că deseori trebuia să fie scos cu forţa din pat pentru concert, iar atunci cînd el considera că o lucrare este puţin agreabilă, îşi zicea că „este bolnav“, Soëtens însă a riscat şi a intrat direct în concert, fără nici o repetiţie cu orchestra şi fără vreo pregătire personală anterioară, sub bagheta severului dirijor Paul Paray. Angoasa sa era atît de mare încît parcă îi venea să strige „N-am repetat! Cînt sub imperiul improvizaţiei! Ajutaţi-mă!“ dar concertul a mers atît de bine încît „Asociaţia Concertelor Lamoureux“ l-a invitat să cînte *Simfonia spaniolă* de Lalo. Au urmat concerte şi recitaluri în principalele săli ale Parisului: Pleyel, Erard (recitaluri), Gaveau (Concertele Lamoureux), Théâtre des Champs-Elysées (Concertele Jean Wiener), Sălile Agricultorilor şi Conservatorului (recitaluri), Théâtre Châtelet (Concertele Colonne), Théâtre Mogadon (Concertele Pasdeloup), Sala Şcolii Normale de Muzică etc.

Curînd activitatea sa concertistică s-a lărgit prin turnee în Norvegia, Suedia, ţările baltice, fosta Uniune Sovietică, Finlanda, Germania, Elveţia, Italia, Austria, Danemarca, Olanda, Belgia, România, Iugoslavia şi Bulgaria, iar după al doilea război mondial şi-a lărgit sfera concertistică în Africa, Orientul Apropiat, Japonia şi Hong-Kong, Statele Unite, Canada şi America de Sud. El a cîntat sub bagheta unor mari dirijori ca Paul Paray, Gabriel Pierné, Charles Münch, Igor Markevici, Serge Koussevitzki, Georg Solti, Mihai Brediceanu ş.a., şi a avut ca parteneri de recitaluri pe Prokofiev, Ravel, Suzanne Roche, Maud Laury (1896—1977) cîntăreaţă şi pianistă, devenită în 1920 soţia sa, pianista bulgară Minka Rustceva, norvegiana Ida Björset, Mariana Capdebo din România.

Între anii 1925—1927 a fost concertmaestru la orchestra Filarmonicii din Oslo, continuînd să concerteze pe un spaţiu larg, de la Reykjavik la Istambul, de la Moscova la Lisabona. Părăsind Oslo, o incertitudine apărea în faţa sa, aceea a lipsei unui angajament stabil. Desigur un impresar activ şi sincer poate influenţa enorm evoluţia unor cariere violonistice bazate pe talent real şi nu pe alte considerente. Robert Soëtens cunoscuse un violonist francez, René Bénédéttion, un adevărat virtuoz al viorii, care reuşise să cînte perfect în două seri cele *24 Capricii* de Paganini, dar în lipsa unui impresar care să-i valorifice mijloacele sale fantastice, cariera sa a eşuat, el izolîndu-se şi dispărînd complet din competiţie. De aceea, Robert Soëtens a luptat mai mult singur pentru a obţine concerte şi recitaluri oriunde în lume. Aici a acţionat şi relaţiile lui cu numeroase personalităţi muzicale.

Robert Soëtens a fost prietenul apropiat al lui Prokofiev care i-a dedicat *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră*, pe care Prokofiev i l-a oferit cu multă afecţiune. Soëtens a fost şi cel care a realizat prima audiţie mondială a acestui *Concert* la Madrid, la 1 decembrie 1935, sub bagheta dirijorului spaniol Enrique Arbos (1863—1939), în prezenţa compozitorului. Au urmat apoi noi premiere ale acestei capodopere a viorii în Londra cu orchestra BBC, sub bagheta lui Prokofiev însuşi, în Amsterdam cu Orchestra Concertgebouw sub conducerea lui Igor Markevici, în Paris c Orchestra Filarmonicii sub bagheta lui Charles Münch, în Berlin cu Fila monica sub conducerea lui Georg Solti, după care au urmat alte premie în diferite ţări europene, inclusiv în România. Într-un lung turneu de rec taluri de peste 40 de concerte în Europa, Soëtens a avut ca partener p Prokofiev. La Budapesta el l-a întîlnit pe Bartók cu care a cîntat *Sonata nr. 1* a acestuia *pentru vioară şi pian*.

Robert Soëtens a fost un prieten apropiat şi un admirator al lui George Enescu pe care îl vizita deseori la locuinţa sa din rue de Clichy şi era nelipsit de la concertele şi recitalurile lui în Paris. Pentru el Enescu era un mare *interpret-muzician,* făcînd parte din triumviratul celebrilor violonişti — Kreisler, Enescu, Thibaud —, toţi elevi ai lui Marsick. Soëtens a simţit totdeauna în Enescu pe eruditul, al cărui farmec şi distincţie umană galvaniza totul în jurul lui.

În articolul „Amintirea şi exemplul lui Enescu" publicat în revista Muzica, nr. 10, octombrie 1966, Soëtens scrie despre Enescu: „Dintre toţi marii interpreţi violonişti ai secolului nostru — după Ysaye, Capet, Kreisler, Huberman, Thibaud — Enescu este încă cel mai apropiat de noi. Cu Enescu am putut constata ce putea fi vioara în mîinile unui mare muzician şi compozitor, adică un instrument de expresie". Filarmonica din Bucureşti şi George Enescu l-au invitat pe Soëtens pentru concerte la Ateneul Român în anii '30. După război, el a avut mai multe turnee în România, cîntînd în Bucureşti, Craiova, Timişoara, Cluj, Galaţi etc., Soëtens vizita deseori Conservatorul din Bucureşti unde avea prieteni apropiaţi pe profesorii Ionel Geantă şi George Manoliu.

Repertoriul său este vast, de la preclasici la contemporani. El este cunoscut ca unul dintre interpreţii propagatori ai muzicii contemporane franceze, cîntînd în stil şi cu rafinamentul caracteristic. Sonatele de Franck, Debussy, Fauré, Milhaud, Lekeu, Ravel, Honegger, Roussel pe care le-a prezentat frecvent în concerte şi festivaluri şi în cadrul programului „Triton", consacrat muzicii contemporane. El interpreta cu mult farmec piesa *„Trei dansuri româneşti"* dedicată lui de către Filip Lazăr.

Soëtens este un cunoscător profund şi un interpret fidel al muzicii lui Bach şi Mozart, în conexiune cu scriitura originală a acestor creatori ai unei muzici divine. Soëtens este teoreticianul-interpret al acestei muzici. El este însă şi adeptul muzicii moderne veridice, care respectă legile muzicii pentru vioară — tonalitatea, armonia şi melodia. Dar dacă între cele două războaie mondiale fecunditatea operelor muzicale inspirate de vioară era mare, experienţa ultimelor decenii arată nu un spirit progresiv în acest domeniu. Muzica modernă nu mai este Bartóck sau Milhaud ci dodecafoniştii, discipolii lor şi cercetările electronice. Unii dintre noii creatori — spune Soetens care îl citează pe Pierre Boulez —, au afirmat că vioara ar fi acum un instrument al trecutului. Dar Soëtens are încredere în viitorul ei ca instrument care dăinuieşte de peste 400 de ani neschimbat şi al adevăratei muzici pentru vioară. Vioara a inspirat atîtea opere şi capodopere, ea este aceea pe care Bach a iubit-o cel mai mult, neputînd obţine nici de la orgă, nici de la clavecin o asemenea intensitate de expresie şi sonoritate.

Ca fin şi exigent pedagog al viorii Soëtens a ţinut frecvent cursuri de măiestrie privind interpretarea şi cunoaşterea stilurilor muzicii clasice şi contemporane. Astfel el a susţinut cursuri pentru interpretarea muzicii lui Bach la Gunsbach în Alsacia, organizat la castelul lui Albert Schweitzer, filosof şi muzician, cel care a lăsat posteriorităţii o excepţională lucrare intitulată: *„J. S. Bach, le Musicien-Poète"*, precum şi la casa acestuia în Kayserberg din Germania, apoi la Biserica reformată din Paris, în Lausanne, Elveţia, în Karlsruhe, în Germania (1991) şi recent, în 1992 la Oslo, în Norvegia. De asemenea, a ţinut cursuri speciale la Universitatea Toho din Tokio (1963—1964) şi la Conservatorul din Oberlin-Ohio, în Statele Unite. (1967—1968). Printre elevii săi se află japoneza Naoko Nozawa, norvegiana Asta Jörgensen care este deţinătoarea titlului de Master Degree de la Juillard School şi violonistul român Eugen Sârbu.

Soëtens este un violonist de vastă cultură, ceea ce se reflectă în interpretarea sa plină de spirit şi imaginaţie, de profunzime şi poezie. Tonul său este puternic, reflectînd experienţa îndrumărilor lui Lucien Capet. L-am ascultat la Galaţi prin anii '60 cu *Concertele* de Brahms şi Beethoven şi am admirat tehnica sa solidă, conducerea frazelor muzicale, claritatea şi forţa sa tonală. El este unul din cei mai longevivi violonişti cunoscuţi în istoria artei viorii. În anii '80 el interpreta încă la Paris şi la Lausanne *Sonate* şi *partite pentru vioară solo* de Bach sau *Poemul pentru vioară şi orchestră „Le chant d'hiver"* de Ysaye cu orchestra de cameră din Lausanne şi chiar acum la cei 95 de ani ai săi mai cîntă şi mai dă lecţii tinerilor violonişti care îl solicită asupra lucrărilor de Bach, Mozart, Beethoven sau Prokofiev. Închei această scurtă sinteză asupra unei lungi vieţi şi cariere cu dedicaţia originală a lui Ysaye pe partitura *„Fantaisie pour violon et orchestre"*: „A mon cher collegue et ami Robert Soëtens hommage a son grand talent". Putem vorbi despre o carieră lungă care, fără a fi fost eclatantă sau propulsată de cineva, a adus cu demnitate servicii reale muzicii pe toate meridianele lumii.

Christian Ferras (1933—1981)

Christian Ferras s-a născut în Touquet, la 17 iunie 1933. În 1940 familia sa se mută la Nisa. Îmbolnăvindu-se, Christian primeşte multe jucării de la părinţi spre a fi distras de la suferinţă, dar numai o vioară mică primită de la tatăl său îl alinează. Era o revelaţie. După primele lecţii primite de la tatăl său care studiase particular cu Marcel Chailley, Christian intră la Conservatorul din Nisa, unde la 10 ani primeşte premiul I cu *Concertul în Si minor* de Saint Saëns. La 11 ani, Ferras se înscrie la Conservatorul din Paris în clasa lui René Bénédetti. Un timp a studiat şi cu Enescu. În 1946 el obţine în unanimitate premiul I la vioară cu Concertul de Brahms.

De atunci concertele şi turneele artistice se succed în ritm accelerat, ca şi primele premii ale unor mari concursuri internaţionale: cel din Scheveningen (neavînd încă vîrsta cerută, i-a trebuit o dispensă) şi Concursul Marguerite Long—Jacques Thibaud. La 26 de ani, făcuse deja înconjurul lumii. Europa nu mai avea secrete pentru el. L-am ascultat şi admirat în România, cu *Concertul* de Brahms, într-o manieră de mare forţă tonală şi strălucire tehnică. Personal l-am întîlnit şi l-am ascultat cu un concert de Mozart la Festivalul Internaţional Tibor Varga din Sion, Elveţia, unde era şi membru în juriul Concursului de vioară, în 1973. Era o personalitate deosebită şi de o amabilitate captivantă, cu calităţi charismatice pronunţate. Interpretarea sa de la Sion, într-un perfect stil mozartian, nu o pot uita niciodată.

Ferras a parcurs Europa în toate direcţiile la volanul puternicului său automobil, unul din sporturile sale favorite. Conducerea automobilului, cu o mare abilitate şi siguranţă, era un mod sui-generis de relaxare. I-ar fi plăcut să fie un mare sportiv, dar unele eforturi sînt interzise artiştilor. Cu alte cuvinte, viaţa lui itinerantă nu-i lăsa deloc timp liber pentru alte plăceri şi atracţii.

Pentru noua şcoală franceză de vioară, Ferras rămîne unul din marii virtuozi contemporani, care a purtat în lumea întreagă culorile artei violonistice franceze. „Christian Ferras face să triumfe în lumea întreagă culorile artei franceze a viorii. Înainte de a fi împlinit vîrsta de 25 de ani, iată-l pe acelaşi plan cu Stern, Milstein şi Francescatti ; este o valoare-aur a portofoliului nostru artistic“. 16)

Una din cele mai frumoase zile ale vieţii sale a fost cea din 20 aprilie 1963, cînd a interpretat la Vatican, la cererea Suveranului Pontif, Papa Ioan al XXIII-lea, *Concertul Nr.3 în Sol major* de Mozart. Ferras a lăsat o discografie destul de bogată. *Concertul* de Brahms, pentru care a fost aclamat în cele mai mari săli de concert din lume, a fost înregistrat cu Filarmonica din Berlin, sub bagheta lui Herbert von Karajan, unul din celebrele discuri cu acest concert. De aceeaşi valoare este şi discul său cu Simfonia Spaniola de Lalo. Sînt memorabile înregistrările *Concertelor* de Mendelssohn şi Ceaikovski cu orchestra Philharmonica din Londra realizate sub bagheta lui C. Silvestri în 1958.

Din nefericire, cariera strălucită a lui Ferras s-a întrerupt tragic, prin moartea sa prematură în 1981, în condiţii dubioase, producînd un adevărat şoc în lumea muzicală care a pierdut un mare artist al stilului violonistic francez.

Jean Jacques Kantorow (n. 1945)

Jean Jacques Kantorow s-a născut în octombrie 1945, la Cannes, Franţa, din părinţi ruşi. Primul lui profesor, Henri Mazioux, un violonist versat în jazz, dar şi în muzica clasică, l-a introdus în mod atractiv în tainele muzicii. Totodată, a studiat şi cu Laurent King, fost coleg cu Ginette Neveu. La 13 ani, Kantorow a intrat la Conservatorul Naţional Superior din Paris, în clasa lui René Bénédetti care, în cuvintele lui Kantorow „era cel mai extraordinar interpret, tehnic la nivelul lui Heifetz, unul din cei mai buni interpreţi. Desigur mai bun şi decît Thibaud“. 17) După un an de studii, a absolvit conservatorul, la 14 ani, cu premiul I la vioară.

Kantorow are o mare capacitate de a învăţa repede, dar, cînd a început să participe la concursuri, şi-a prelungit practica zilnică la cinci ore pe zi. Cu acest efort, el a cîştigat în 1964 premiul I la Concursul „Paganini“ la Genova. Au urmat apoi premiile obţinute la concursurile Tibor Varga (Sion, Elveţia), Sibelius (Helsinki), Montreal (Canada) şi Regina Elisabeta (Bruxelles, Belgia).

Repertoriul său este foarte larg, cuprinzînd toate stilurile şi perioadele. El continuă să-şi lărgească repertoriul cu concerte de Britten, Nielsen şi Schumann. În principal, el are în vedere acel repertoriu care se cere a fi cîntat, evitînd lucrări pe care nu ai şansa să le cînţi undeva.

Kantorow are şi o bogată activitate discografică, care îi deschide drumul spre scena de concert internaţională. Pînă în prezent, a înregistrat 60 de discuri şi comenzile continuă.

Ca şi mulţi alţi interpreţi contemporani, Kantorow este devotat muzicii de cameră. Găseşte timp şi pentru repetiţii şi înregistrări cu grupurile sale : două trio-uri de coarde, un trio cu pian, Ansamblul „Paganini“, o orchestră de cameră destinată aranjamentelor din repertoriul virtuoz.

Kantorow a urmărit totodată îmbogăţirea experienţei sale muzicale, beneficiind de activitatea în orchestră. A fost lider al Orchestrei de cameră olandeze (1978—1984) iar în 1985 a primit poziţia de dirijor şi director artistic al Orchestrei de cameră din Auvergne.

Activitatea sa pedagogică este foarte largă : cursuri estivale de măiestrie la Nisa şi în alte părţi, cursuri la conservatoarele din Strasbourg, Basel şi Rotterdam, unde atrage mulţi studenţi. Această activitate contribuie la dezvoltarea carierei lui.

Pierre Amoyal (n. 1949)

Pierre Amoyal s-a născut în 1949, la Paris. Tatăl său era medic, iar mama sa, originară din Odesa, l-a orientat spre pian. Neputînd însă avea acasă un pian, la vîrsta de şapte ani el a început să studieze la vioară cu doamna Guillon, cu care nu a putut învăţa prea multe lucruri, după care a lucrat cu profesorul de conservator Rollan Charmy, care l-a pregătit timp de un an şi jumătate pentru admiterea la Conservatorul din Paris, cu *Simfonia Spaniolă* de Lalo. Cu Charmy a continuat studiile la Conservator, pe care le-a absolvit la vîrstă de 12 ani, cu premiul I. Apoi, timp de cinci ani, de la vîrsta de 17 ani, a studiat cu Heifetz, cîştigînd o experienţă extraordinară prin acest contact. Ştiut fiind că Heifetz era foarte sever, iar urechile lui nu erau niciodată mulţumite cu ce auzeau de la elevii săi, Amoyal a fost uimit de generozitatea marelui violonist. Amoyal cînta atunci pe o vioară franţuzească de calitate slabă. Heifetz a venit într-o dimineaţă în clasă cu o cutie pe care a deschis-o tacticos, a scos din ea o vioară pe care i-a înmînat-o lui Amoyal, cerîndu-i s-o încerce. Apoi l-a întrebat : „Îţi place ?“ Încîntat peste măsură, Amoyal a răspuns afirmativ, parcă dornic să posede un astfel de instrument. Atunci, Heifetz i-a spus : „Ia-o, este a ta!“ Era un Vuillaume admirabil, care astăzi valorează 40.000 de dolari.18)

În cei cinci ani de studiu cu Heifetz, Amoyal a pregătit 25 de concerte, 30 de sonate şi numeroase piese scurte. Lucra opt sau nouă ore pe zi pentru a realiza acest program care trebuia prezentat total din memorie. La vîrsta de 17—22 de ani, cît avea Amoyal, cînd a studiat cu Heifetz, această acumulare a fost un cîştig extraordinar pentru cariera lui violonistică.

În prezent, Amoyal cîntă circa 100 de concerte pe an, dintre care 80 ca solist al principalelor orchestre de pe toate meridianele globului. El are un repertoriu vast şi continuă cu un interes crescînd, cu ceea ce în psihologia interesului şi pasiunii i se spune „foame muzicală“, să-şi însuşească noi concerte, noi sonate, noi piese valoroase din punct de vedere muzical, tehnic şi novator. Acum cîntă şi înregistrează lucrări pe care Heifetz nu le-a interpretat niciodată în public, cum sînt concertele de Alban Berg şi Arnold Schoenberg. Concertul de Schoenberg este teribil de greu. Însuşi Schoenberg spunea că violonistul care se încumetă să atace acest concert ar avea nevoie de şase degete ca să-l cînte confortabil. Amoyal a cîntat cu toate orchestrele majore din Europa şi America, sub bagheta unor mari dirijori ca Seiji Ozawa, Kurt Masur, Sergiu Comisiona, Herbert von Karajan. În recitalul său din 30 mai 1990, de la Festivalul Internaţional din Bath (Anglia), Amoyal a cîntat, acompaniat de Pascal Roger, un program foarte consistent : *Fantezia în Do* de Schubert, *Sonata No. 1 în La* de Fauré *Sonata No. 1* de Brahms şi *Sonata No. 1* de Saint Saëns. Acest recital a fost transmis în direct la radio BBC 3. Ceea ce am admirat mult la el a fost sunetul şi puritatea intonaţiei şi mai ales conducerea frazelor muzicale, înlănţuirea şi fluxul discursului muzical, în mod special în *Sonata* de Saint Saëns, dovedindu-se un maestru al mînuirii arcuşului.

Amoyal este şi profesor la Conservatorul din Paris, cu două cursuri de măiestrie săptămînal, de la 8 dimineaţa pînă la 8 seara, avînd un asistent asociat care îl suplineşte în timpul turneelor. Amoyal este un militant pentru promovarea tradiţiei lui Heifetz în lumea viorii contemporane.

Gérard Poulet (n. 1939)

Gérard Poulet, apreciat ca un artist francez complet, excelînd ca solist cu orchestra, lider în muzica de cameră, recitalist cu lucrări pentru vioară fără acompaniament şi ca profesor la Conservatorul din Paris, s-a născut la Paris, în 1939. Primele lecţii le-a luat de la tatăl său, Gaston Poulet, violonist profesionist, dirijor, instrumentist de cvartet şi profesor, şi cel care a făcut prima prezentare a *Sonatei* de Debussy la Paris, în 1917. El a avut o mare influenţă în formaţia fiului său ca violonist şi muzician. Gérard arată că pasiunea tatălui său pentru muzică era proverbială şi dorea ca întreaga familie să iubească muzica cu aceeaşi pasiune ca şi el. „El vedea viaţa — spune Gérard — ca ceva care trebuie sacrificat pe altarul muzicii“.19)

La vîrsta de 10 ani, Gérard Poulet a intrat la Conservatorul din Paris, iar după doi ani a obţinut premiul I al Conservatorului. La 18 ani Poulet a cîştigat premiul I la Concursul „Paganini“, din Genova. După acest succes, Poulet se aştepta la deschiderea unei mari cariere. Dar a urmat o criză care l-a determinat să facă un popas şi să reflecteze. Şi-a dat seama că excesul doar de sensibilitate, emoţionalitate şi pasiune, în cîntat nu este suficient. Este nevoie de o structură, de o logică, de o arhitectură. Această concluzie l-a dus la conştientizare, la organizarea temeinică a vieţii şi a muncii şi la o fundaţie raţională a cîntatului la vioară. S-a reîntors la studiu într-un moment fericit, cînd l-a întîlnit pe Henryk Szeryng, cu care a studiat timp de 15 ani, referindu-se la el ca la „părintele său spiritual“. În timp ce unii violonişti schimbă des profesorii, în căutarea soluţiilor pentru prolemele lor, Poulet a studiat cu Szeryng timp îndelungat, lucrînd cu el întregul său repertoriu şi bucurîndu-se de efectele unei îndrumări sigure.

Poulet este un violonist versatil, deosebit de activ în viaţa muzicală franceză şi internaţională. A cîntat cu orchestrele majore din Europa, Statele Unite şi Canada, concentrîndu-şi această activitate pe spaţiul a 4-5 luni ale anului. Punînd accent pe exigenţa cu care abordează turneele, Poulet spune, într-un interviu publicat în revista „Strad“ : „Eu nu pot să alerg prin pasajele dificile ale lui Mendelssohn, Ceaikovski, Bartók sau oricare altul în ziua concertului. Vedeţi dv., tehnica mea este dependentă. Dar nu este vorba de chestiunea pierderii abilităţii digitale. Ceea ce încerc să fac, este să păstrez intact ascuţişul interpretării mele, bine şlefuit tot timpul“.[20] Poulet este de asemenea interesat în repertoriul pentru vioara solo, cîntînd *I Palpiti* şi *Capriciile* de Paganini, *Sonatele* de Ysaye, *Sonata solo* de Bartók, lucrări cu multe obstacole tehnice. A înregistrat toate cele *24 de Capricii* de Paganini, dar a selecţionat pentru a cînta în public 12 dintre cele mai bine stăpînite. În viziunea lui Poulet, esenţialul este realizarea muziciiconţinută în aceste lucrări de dificultate transcendentală, ca obiectiv central, după ce sînt depăşite obstacolele tehnice. Doar cîţiva violonişti se încumetă să cînte în public *Capriciile* lui Paganini, mai ales ca supliment, iar dintre ei puţini realizează conţinutul lor muzical. Este nedrept. „Pentru mine — spune Poulet — Paganini este muzica pură. Paganini este totdeauna el însuşi. Este muzica reală“.[21] Recitalurile cu lucrări pentru vioară solo sînt de o răspundere mai mare, cu cît eşti mai singur pe scenă. Vioara trebue să asigure singură, cu cele patru corzi ale ei, în mîinile violonistului, armoniile complete, pe care, în alte condiţii, le acoperă instrumentul acompaniator. Aş spune că asemenea recitaluri, destul de rare azi, ar trebui extinse spre folosul violoniştilor şi al educării gustului muzical al publicului.

Muzica de cameră ocupă un spaţiu însemnat în activitatea lui Poulet. El are un trio cu celistul german Christoph Henkel şi cu pianista daneză Elizabeth Westenholz, cu care cîntă în Europa între 30 şi 40 de concerte anual.

În domeniul învăţămîntului, Gérard Poulet este profesor la Conservatorul din Paris, descris în presă ca un mentor dedicat — „la tête froide mais le coeur battant“ (cu capul rece, dar cu inima fierbinte). Vederile sale în domeniul pedagogic sînt originale şi stimulative. Aici el pune accent pe cuvînt, pe xpresia verbală, pe idei, concepte, mesaje muzicale în haina limbajului. Verbalizarea problemelor muzicale, incluzînd aspecte estetice, filosofice sau referitoare la viaţa, creaţia şi viziunea compozitorilor, este cu atît mai necesară la studenţii avansaţi, cu problemele tehnice rezolvate. Aceştia au nevoie să fie învăţaţi cum să diferenţieze tonul, dinamica, *vibratoul,* în raport de conţinutul muzical. Tocmai discuţiile de ordin muzical, estetic, moral, istoric, sînt menite să contribuie la lărgirea orizontului cultural, spiritual, la personalizarea cîntatului la vioară, la îmbogăţirea rafinamentului muzical, la conturaria fizionomiei personalităţii muzicale a studenţilor. Poulet arată interes sporit pentru creşterea tinerilor violonişti, organizînd un concurs, internaţional de vioară care se ţine sub preşedinţia sa la Vichy, lîngă Paris. A vizitat de mai multe ori China pe linia învăţămîntului.

Discografia sa este largă: toate *Capriciile* de Paganini, lucrările complete ale lui Schubert pentru vioară şi pian, inclusiv o lungă-listă de alte lucrări. Poulet cîntă pe o vioară Guarnerius del Gèsu, care a aparţinut lui Henri Marteau şi care de 16 ani îi aduce cea mai mare bucurie cu sunetul şi forţa ei miraculoasă.

F. ŞCOALA ŞI ARTA VIORII ÎN BOEMIA ŞI MORAVIA

Părţi constitutive ale fostei republici federale a Cehoslovaciei, Boemia şi Moravia devenite astăzi republica independentă a Cehiei, au avut o istorie bogată, inclusiv din punct de vedere muzical. De multă vreme în această zonă era cunoscută funcţionarea unor clase şi şcoli de muzică în oraşe mici şi chiar în sate. Exportul de talente din această parte centrală a Europei către Vest era un fenomen curent. De multe ori identitatea naţională a acestora era denaturată prin nume germanice. Astfel faimosul fondator al Şcolii de la Mannheim, Jan Stamic, a devenit Johann Stamitz iar Frantisek Benda a devenit Franz Benda. Din cauza dominaţiei Austro-Ungariei, mulţi muzicienii emigrau la Viena.

Praga, capitala Cehiei, a fost de secole un centru renumit, fiind în competiţie cu capitala imperială, Viena şi binecunoscută prin apecierea obiectivă şi responsabilă a operelor de artă. Mozart a scris *Don Giovanni* pentru Praga, unde a fost sărbătorit mai intens decît la Viena. În timp ce Paganini a triumfat la Viena, la Praga a avut o primire rezervată. Conservatorul din Praga, înfiinţat în 1811, este cu cinci ani mai vechi decît cel din Viena. Deşi talentele migrau spre Viena, Praga a devenit centrul unei excelente şcoli de vioară, de reputaţie internaţională. Primul profesor la Conservatorul din Praga a fost violonistul german din Mannhein, ***Friedrich Wilhelm Pixis (1786-1842),*** urmat de studentul său, Moritz Mildner.

Un eminent student al lui Mildner a fost ***Ferdinand Laub (1832-1875)*** apreciat de Joachim pentru tehnica lui uluitoare. În 1866 Laub s-a stabilit la Moscova pentru opt ani (1866-1874), ca profesor, solist şi instrumentist de cvartet. Ceaikovski l-a numit un „violonist titanic“ şi a dedicat *Cvartetul Nr. 3* în memoria lui Laub, care a murit în 1875, la vîrsta de 43 de ani. În locul lui a fost numit un alt violonist ceh, ***Jan Hrimaly (1844-1915),*** cunoscut ca un mare pedagog al viorii, ale cărui studii de game şi duble corzi sînt binecunoscute pentru eficienţa lor formativă. Hrimaly a format în Rusia o serie de violonişti excelenţi ca: Mihail Press, Léa Luboschutz, Alexander Petchnikoff, Jules Conus (autorul unui frumos concert de vioară cîntat adesea de Heifetz), Issay Barmas (cunsocut pentru studiile lui tehnice, *Lagenkriechen*). Hrimaly a murit la Moscova în 1915.

Printre violoniştii cehi din generaţia veche este demn de menţionat ***Josef Slavik (1806-1833),*** un cunoscut virtuoz al viorii care a uimit pe Chopin într-un concert în Paris cu staccato-ul său care cuprindea într-o singură trăsătură de arcuş 96 de note [1]. Violonistul ***Josef Suk (1874-1935)*** a devenit un mare compozitor ceh, cunoscut şi prin lucrările sale remarcabile destinate viorii (Patru piese pentru vioară, op. 14, între care şi faimoasa Burlesca). Suk s-a căsătorit cu fiica lui Dvorak, Otilie. Nepotul lui, purtînd acelaşi nume, Josef Suk (n. 1929) este cunoscut ca violonist concertist. Un alt violonist ceh important ***(Hans Sitt (1850-1922)*** a rămas în istoria viorii prin celebrele lui studii metodice pentru vioară, extrem de raţionale şi eficiente.

Otakar Sevčik (1852—1934)

Otakar Sevčik, violonist boemian şi faimos profesor de vioară, s-a născut la 22 martie 1852 în micul orăşel Horazdiowitz. A studiat vioara cu Bennewitz, la Conservatorul din Praga. În anii 1870, el a fost concert-maestru la Mozarteum în Salzburg şi la Opera Comică din Viena. În 1875 a devenit profesor la Şcoala Imperială de muzică din Kiev, unde a rămas pînă în 1892 şi a experimentat şi dezvoltat metoda sa de vioară, care a ajuns în şcoala rusă prin studentul său, Josef Karbulka, cel care, la rîndul lui, l-a format pe P. Stolearsky, conducătorul şcolii de vioară din Odessa.

În 1892, Sevčik s-a întors în Boemia, ca profesor de vioară la Conservatorul din Praga. În perioada 1909—1918, a fost profesor la Academia de muzică din Viena, revenind la Praga în 1919, cînd Cehoslovacia a devenit republică independentă. Sevčik a predat de asemenea cursuri de măiestrie în Statele Unite, între anii 1921—1923. Dar principalul său centru de învăţămînt a fost micul oraş boemian Pisek, care a devenit un fel de Mecca pentru violoniştii ambiţioşi din toate părţile lumii. Printre studenţii săi celebri se numără: Kubelik, Kocian, Marie Hall, Ondricek, Zimbalist, Suchy, Culberston, Leonora Jackson şi mulţi alţii. 2)

Sevčik n-a fost numai un simplu teoretician; el însuşi a cîntat extrem de bine şi a făcut senzaţie la Londra în 1908, cînd a apărut cu studenţii săi în concert public. Dar ambiţia sa a fost înainte de toate aceea de a preda şi a fundamenta tehnica viorii, ceea ce a făcut cu o minte scrutătoare şi cu o raţională abordare. Sevčik a rămas în istoria viorii, în special prin sistemul său şcolastic de însuşire şi stăpînire a viorii. Pentru violonişti, numele lui Sevčik este sinonim cu truda de robot, fără sfîrşit, cu exerciţiile mecanice de degete şi arcuş, de la *Opus 1,* Şcoala Tehnicii Viorii *(Schule der Violintechnik),* trecînd la *Opus 2,* Tehnica Arcuşului *(Schule der Bogentechnik),* pînă la *Opus 9, Studiul notelor duble.* Această lucrare vastă, în multe volume, este opera de o viaţă a acestui violonist şi mare pedagog al viorii.

Această metodă a iscat şi unele controverse. Ea poate face pe mulţi adevăraţi violonişti, dar poate să-i şi distrugă. Totul depinde de raţiune, de selecţie, de dozaj zilnic şi de capacitatea psihică de rezistenţă. Flesch a comparat-o cu un medicament puternic care poate vindeca sau ucide, în funcţie de dozaj. De aceea, Flesch a recomandat folosirea limitată a exerciţiilor lui Sevcik, într-o anumită doză zilnic, ceea ce este de o mare utilitate şi eficienţă. Adevărul este că metoda lui Sevcik cuprinde totul în materie de tehnică a viorii, oferind soluţii pentru orice problemă. Alţi profesori, ca Auer şi Hubay, s-au opus acestei metode, mai mult tehnică decît muzicală.

Concepţia metodică a lui Sevcik s-a bazat pe principiul separării problemelor tehnice de latura artistică şi muzicală a interpretării, considerînd probabil că un violonist care stăpîneşte tehnica viorii ajunge mai uşor sau chiar mai sigur la rezolvarea problemelor muzicale ale interpretării prin instinct, temperament, cultură muzicală şi general umanistă, prin contact cu mari interpreţi şi muzicieni, în forme diverse. Ceea ce mi se pare plauzibil. În primul rînd, el a fost interesat în problemele tehnicii violonistice, dezvoltînd exerciţii pentru întărirea degetelor şi a muşchilor braţelor, pentru realizarea coordonării mişcărilor, destinate exclusiv eficienţei, fără sens muzical, în fapt cu iz antimuzical. Totul a fost calculat să ducă la creşterea eficienţei practicii, să raţionalizeze procesul de dobîndire a eficienţei tehnice. Ca şi acrobaţii care se pregătesc pentru o carieră de circ, studenţii lui Sevčik lucrau zece ore zilnic exerciţii tehnice. Mulţi studenţi luau lecţii de la Sevčik ca un medicament tehnic, iar apoi mergeau la alţi profesori care să le ofere sănătatea lor muzicală. Sevčik era obsedat de metoda sa, era fanatic. El vroia să facă un nou Paganini din fiecare student al său, sub tirania metodei lui.

Cu toate acestea, abordarea raţională şi selectivă, evitînd supraîncărcarea, cum ar fi studiul exerciţiilor din *Opus 8,* pentru schimburi de poziţii şi intonaţie, din *Opus 7,* pentru degete, poziţii şi tril, din *Opus 9,* pentru duble coarde, excelente şi pentru formarea unui ton mare, din *Opus 2,* pentru o mare varietate de forme de arcuş, este de un real ajutor în dezvoltarea tehnicii violonistice, fără ca acestea să epuizeze arsenalul de mijloace tehnice şi muzicale de folosit în formarea unui violonist.

František Ondricek (1859—1922)

František Ondricek s-a născut la Praga, la 29 iulie 1859. El era fiul unui violonist orchestrant de la care a primit primele lecţii de vioară. Apoi a urmat Conservatorul din Praga, sub îndrumarea lui Anton Bennewitz, director pentru mulţi ani al Conservatorului, care are meritul de a fi format pe însuşi Sevcik, precum şi trei muzicieni de faimă mondială ca Franz Hofmann, Josef Suk (compozitorul) şi Oskar Nedbal care au devenit membrii vestitului Cvartet boemian de coarde. La o vîrstă foarte tînără, Ondricek s-a bucurat de aprecierea elogioasă a lui Wieniawski. La părăsirea Conservatorului, Ondricek era un muzician desăvîrşit. El a mers însă la Paris spre a-şi perfecţiona în continuare educaţia muzicală, dobîndind acea faimoasă tehnică franceză a poignet-ului.

Ondricek a fost apreciat ca unul dintre cei mai mari violonişti ai timpului său, prin abilitatea sa extraordinară pentru instrument, prin profunzimea concepţiei sale interpretative şi prin vastul său repertoriu. A făcut numeroase turnee de mare succes în Europa, în Orient şi în America. De asemenea, a fost multă vreme profesor la Conservatorul din Praga, unde avea mulţi elevi atraşi de farmecul personalităţii lui, de reputaţia sa a violonist de talie mondială şi de eficienţa metodei lui de vioară, diferă de a lui Sevcik. Printre elevii săi s-au aflat şi doi români: Sandu Albu şi Alexandru Garabet. Sandu Albu, foarte fericit cînd a trecut de la Sevcik, care plecase în America, la Ondricek îşi aprecia astfél noul profesor: „Avea o fire bonomă, deschisă, de adevărat artist. Entuziasmul său pentru muzică era proverbial. Mare artist, înzestrat cu o tehnică uluitoare, pe care nu ne lăsa s-o întrezărim decît „pe viu“ cînd interpreta pe Brahms, Beethoven, Ceaikovski, Saint-Saens, Ernst sau Bach.“ (3)

Ondricek este cunoscut şi ca promotor al muzicii de cameră cehe, prin organizarea Cvartetului care purta numele său şi care a dobîndit o reputaţie mondială. Ondricek este cel care a făcut premiera mondială la Praga a *Concertului* pentru vioară de Dvorak în 1883.

Ondricek s-a înscris în istoria artei viorii şi prin compoziţiile sale: un concert pentru vioară, o metodă de vioară şi celebrele sale *„15 Études d'artiste"* dificile dar eficiente în perfecţionarea tehnicii violoniştilor avansaţi. Ondricek a murit la Milano în 1922.

Jan Kubelik (1880-1940)

Jan Kubelik s-a născut la 5 iulie 1880, la Praga. A studiat la Conservatorul din Praga pe care l-a absolvit cu înalte onoruri sub îndrumarea lui Svcik. El era un extraordinar tehnician, în special pentru mîna stîngă, atingînd un nivel de virtuozitate egal dacă nu superior oricărui violonist contemporan lui. Aceasta era însă rezultatul unei practici intense şi îndelungate. Practica zilnică care se întindea chiar şi pînă la 12 ore, era o obsesie pentru el, în spiritul cerinţelor şcolii lui Sevčik. La debutul său în 1898 în Viena, el a fost aclamat ca un „nou Paganini".

Cariera sa internaţională a început cu mare succes în 1890 prin turnee de concert în Europa, Marea Britanie şi Statele Unite. La Londra a primit Medalia Beethoven a Societăţii Filarmonice Regale primită mai înainte doar de Joachim şi Ysaye.

Ceea ce caracteriza violonistica lui Kubelik era înclinaţia sa principală spre repertoriul de virtuozitate, reînviind stilul lui Paganini pe linia lui Wilhelmj. Cele mai de forţă piese ale lui erau *Concertul nr. 1* de Paganini şi *Dansul Spiriduşilor* de Bazzini, pentru că „forţa sa consta în pizzicatele cu mîna stîngă şi în sunetele armonice, ca semn al acrobaticii paganiniene" (Flesch). Perfecţiunea în acest domeniu era automatică, absolut fermă şi fără cusur. Kubelik a susţinut concerte în România, iar într-o perioadă a stat mai multe săptămîni legînd o strînsă prietenie cu Carl Flesch, aflat atunci la Bucureşti ca profesor la Conservator.

Deşi la început apăruse ca un fenomen, Kubelik a început curînd, încă de la vîrsta de 30 de ani să decline. Tehnica sa dădea semne de şovăire, tonul devenea aspru şi rece, iar comunicativitatea începea să-i lipsească ceea ce făcea ca publicul să-l părăsească. Flesch explica declinul timpuriu al lui Kubelik prin impactul metodei mecaniciste a lui Sevcik, aplicată probabil fără o igienă a practicii zilnice. Există însă şi o altă părere după care în unele cazuri nu există destulă substanţă muzicală care să fie turnată în cadrul tehnic excepţional atins prin practica zilnică şi metoda adoptată în tinereţe, ştiut fiind că talentul include în sine înclinaţii spre muncă şi studiu.

Jaroslaw Kocian (1883-1950)

Jaroslaw Kocian s-a născut la 22 februarie 1884, în Wildenschwert, Boemia. El a studiat la Conservatorul din Praga sub îndrumarea lui Sevčik, absolvind cu cele mai înalte distincţii în 1901. Kocian a debutat în 1901 după care s-a îmbarcat într-o mare carieră internaţională, concertînd cu un succes extraordinar în Europa şi America. Kocian nu-l egala pe Kubelik în privinţa aclamaţiilor senzaţionale şi a unei virtuozităţi spectaculare, dar cînta cu mai multă căldură şi expresivitate, ajungînd mai uşor la inimile ascultătorilor săi.

În perioada 1907-1910, Kocian s-a stabilit în Rusia, ca profesor la Conservatorul din Odessa şi ca lider al unui cvartet de coarde, iar în anii 1910-1911 a fost prim violonist al Cvartetului Mecklenburg din Peterburg. Prin Kocian, influenţa şcolii cehe în Rusia s-a întărit. Revenind în Cehoslovacia, Kocian a fost în perioada 1924-1943 profesor la Conservatorul din Praga. În prezent are loc la Praga un concurs internaţional de vioară în numele lui Kocian, printre ai cărui laureaţi au fost şi tineri români (Florin Croitoru şi Corina Belcea).

Erica Morini (n. 1905)

De provenienţă italiancă, Erica Morini s-a născut la Viena, în 1905. Primele lecţii le-a primit de la tatăl său, care a observat auzul absolut al fiicei sale. În 1913, ea a fost admisă la cursurile de măiestrie ale lui Sevcik, la Viena, singurul copil de vîrsta aceea. Cu Sevcik, ea şi-a perfecţionat tehnica, dar nu şi-a pierdut niciodată comunicativitatea, intensitatea controlată care i-au făcut interpretările memorabile. În acelaşi an (1913), Erica a realizat un dublu triumf la Viena : a apărut pentru prima dată în public şi a luat parte la Festivalul Beethoven. A urmat apoi, imediat, debutul ei german, sub bagheta lui Nikisch cu Orchestra Gewanhaus din Leipzig, ceea ce i-a lăsat fetiţei de opt ani impresii de neuitat. Nikisch a spus după concert : „Ea nu este un „copil minune"; ea este o minune şi un copil".[4)]

În timpul primului război mondial, activitatea ei de concert s-a limitat la Europa Centrală : Germania, Austria, Cehoslovacia, fiind primită peste tot cu entuziasm. Cînd a apărut pentru prima dată la Bucureşti, era necunoscută, iar în sala de concert erau numai 20 de locuri ocupate. Succesul a venit însă a doua zi, cînd sala a fost plină iar publicul i-a făcut într-adevăr o primire entuziastă.

În 1917, tatăl ei, Oscar Morini şi-a luat soţia şi cei şase copii şi s-a stabilit la New York. În 1921, Erica şi-a făcut debutul la New York cu Orchestra Filarmonică, sub bagheta lui Arthur Bodanski. A cîntat trei *Concerte* : Mendelssohn, Vieuxtemps, şi Mozart, avînd un excepţional răspuns al presei. Cu acea ocazie, a primit cadou vioara Guadanini „Maud Powell", care aparţinuse violonistei americane Maud Powell. De atunci, Erica Morini a început să cînte cu toate marile orchestre din lume. Interpretarea ei avea ceva special : dădea impresia de a cînta pentru ea şi de a lăsa auditorii să asculte.

Ca violonistă, Erica Morini era totdeauna elogiată pentru „lirismul ei înălţător", ca şi pentru tehnica ei uluitoare. Ea spunea : „prin tatăl meu am fost norocoasă să profit de cunoştinţele sale asupra metodei lui Grün şi Joachim pentru mîna dreapta şi a lui Sevcik pentru mîna stîngă".[5)] În ciuda temperamentului ei clocotitor, corpul ei abia se mişca cînd cînta. Braţul ei drept, ţinut în maniera clasică, era un model de supleţe, dar foarte incisiv cînd era necesară mai multă energie. Mîna sa stîngă era un miracol al intonaţiei pure, folosind un vibrato strîns, care niciodată nu afecta conţinutul notei, producînd un ton de claritate ca de clopoţel. Privind pe Morini cîntînd, simţi că ea este complet ruptă de lumea exterioară : pare că este hipnotizată de propriile ei sunete.[6)] Am ascultat înregistrarea ei cu *Concertul în La* minor de Glazunov de la început, sunetele viorii ei captivează prin tonul intens, dar calm şi suav, prin puritate şi înlănţuirea originală a frazelor muzicale. În cazul acestei violoniste s-a produs o osmoză între tehnica desăvîrşită, ca rezultat al metodei lui Sevcik, şi muzicalitatea înnăscută care i-a caracterizat memorabilele interpretări. Morini este ca şi Lady Hallé, una din puţinele femei care prefera să cînte fără contrabărbie. La mijlocul anilor 1970, ea s-a retras din activitatea concertistică, spre regretul tuturor admiratorilor ei, şi trăieşte cu soţul ei, un italian-american, la New York.

Vaša Přihoda (1900—1960)

Vaša Přihoda s-a născut în mica localitate Vodnany din Cehoslovacia, la 24 august 1900. Tatăl său, violonist, profesionist, i-a dat primele lecţii la vîrsta de cinci ani şi a continuat să-l îndrume încă şase ani. La 11 ani Vasa a intrat la Conservatorul din Praga sub îndrumarea lui Jan Marak (1870—1932), pînă în 1919. Prima sa apariţie la Praga a avut loc în 1912. Războiul a împiedicat orice angajamente şi deci recunoaşterea sa peste hotare.

În 1919, a descoperit el însuşi Italia, dar, în locul carierei de concert la care visase, a trebuit să-şi cîştige existenţa cîntînd într-o cafenea la Milano. Din întîmplare, Arturo Toscanini l-a auzit cîntînd şi a fost atît de impresionat, încît a organizat o colectă naţională pentru a-l sprijini pe tînărul violonist. Toscanini era convins că Prihoda este un alt Paganini, spunînd: „Dacă Paganini cînta aşa de bine, sigur el nu putea să cînte mult mai bine (decît Přihoda)“.

Přihoda cînta cu o tehnică miraculoasă, un ton de mare căldură şi cu o muzicalitate naturală. În 1921, a apărut pentru scurt timp în Statele Unite. Deşi nu a putut concura cu artişti stabilizaţi, ca Kreisler sau Heifetz, totuşi el a făcut în America un număr de discuri cu firma Edison, foarte cunoscute. Am ascultat un astfel de disc cu piese ca: *Nel cor piu non mi sento* de Paganini, *Trilul diavolului* de Tartini, frumoasa *Serenadă* de Toselli şi alte piese de virtuozitate de Sarasate. Simpla Serenadă de Toselli şi-a găsit o transcripţie cu totul originală, amplificînd pe un plan superior tehnica şi sonoritatea unor acorduri fermecătoare, ridicîndu-se pe cele mai înalte registre ale viorii, spre încîntarea ascultătorului. Apoi, piesa de virtuozitate transcendentală *„Nel cor piu non mi sento“* (pentru care a publicat o transcripţie cu pian) atinge nu numai perfecţiunea paganiniană, dar o cîntă cu o muzicalitate de neegalat. Vaša Přihoda avea o formidabilă măiestrie a velocităţii mişcării digitale pe tastieră, o extremă flexibilitate a mîinii stîngi şi aceeaşi flexibilitate a poignet-ului atît la mîna dreaptă cît şi la mîna stîngă. „Talentul său, spune Franz Farga, putea să-l facă cel mai mare violonist modern, dacă el ar fi reuşit să stăpînească impetuozitatea sa lăutărească“.[7]

În timpul celui de al doilea război mondial, a fost activ în Germania şi Austria, ceea ce a făcut să fie suspectat de simpatii naziste. Pentru un timp, a predat la Academia din München, apoi la Mozarteum din Salzburg. După război, primul său concert în Praga a fost emoţionant. Ovaţiile au ţinut 20 de minute, mulţi ascultători fiind cu lacrimi în ochi. A concertat extensiv în anii 1945—1951 şi apoi a devenit profesor la Academia din Viena pînă la moartea sa, în 26 iulie 1960. Printre elevii săi, s-a aflat italianul Franco Novello. A lăsat şi o serie de compoziţii *Capriciu în Mi major, Menuet în stil vechi, Romanţa elegiacă* şi *Serenada.*

Josef Suk (n. 1929)

Josef Suk s-a născut la Praga, în 1929. El este strănepotul lui Dvořak şi nepotul direct al compozitorului Josef Suk, ginerele lui Dvořak. A început studiul viorii la şase ani cu tatăl său, agricultor, dar un excepţional de talentat violonist şi pianist, încît Suk se întreba de ce tatăl său nu a făcut din muzică o profesie. „Poate, gîndea el, nu a vrut, sau, poate, bunicul meu nu dorea ca el să cunoască ce disciplină teribilă, ce viaţă şi cîtă muncă se cere...“.[8)]

Prima sa apariţie în public a avut loc în 1940, la vîrsta de 12 ani, dar apoi a întrerupt studiul, pentru a se reîntoarce la vioară, la vîrsta de 18 ani, sub îndrumarea lui Jaroslav Kocian pînă la moartea acestuia, în 1950. Chiar în acei ani de studenţie, Suk a avut onoarea de a cînta în renumitul Cvartet „Praga“, în două stagiuni, alături de profesorul Ladislav Cerny (violă) şi alţi instrumentişti valoroşi. Suk, atras de muzica de cameră, şi-a format propriul său Trio care a concertat pe scară largă, începînd din 1952. Apoi Suk a format un trio cu pian cu Janos Starker şi pianistul Julius Katchen, care a activat timp de doi ani, pînă la moartea lui Katchen, în 1969.

Interpretarea *Concertului* de Dvořak cu Filarmonica cehă, pe vioara Stradivari care aparţinuse odată lui Přihoda, i-a adus un succes răsunător, aşezîndu-l pe Suk, ca violonist ceh, între violoniştii de frunte ai generaţiei sale, preţuit de critici pentru muzicalitatea şi frumuseţea sunetului său. În 1959, a apărut ca solist cu Filarmonica cehă într-un lung turneu prin trei continente, iar în 1961 a devenit solistul oficial al orchestrei. În 1964, Suk şi-a făcut debutul în concertele *Promenadă* din Londra cu Mozart şi Dvorak.

De-a lungul carierei sale, Suk a dezvoltat un repertoriu vast, de la Bach la contemporani. Dintre compozitorii secolului al 20-lea, el a îndrăgit pe Berg, Bartók şi Hindemith. Dar, deşi îi place să cînte concerte, acum preferă să susţină recitaluri cu lucrări de Bach, Mozart, Schubert, lăsînd, după expresia lui, muzica contemporană pe seama violoniştilor mai tineri. Faţă de repertoriul ceh — Dvořak, Smetana, Janacek şi Suk —, el are un interes special, promovîndu-l în concerte, recitaluri şi înregistrări pe disc. În aprilie 1991, a susţinut în sala Wigmore Hall din Londra un recital „Dvořak“, marcînd a 150-a aniversare a naşterii străbunicului său. Suk însă are repulsie faţă de cei ce cred că el cîntă, Dvořak din cauză că este strănepotul compozitorului. În realitate, este vorba de valoarea muzicii şi de un sentiment general de mîndrie patriotică.

Personal, l-am ascultat pe Suk la Londra într-un recital cu lucrări de Beethoven, Dvořak, Janacek şi Suk, evidenţiind calităţi violonistice remarcabile — soliditate tehnică, disciplină, muzicalitate fină, stilul şi gustul estetic, tonul vibrant şi cald. „Suk — citim în Strad din septembrie 1991 — este preţuit nu numai pentru tehnica sa desăvîrşită şi pentru sunetul mătăsos, ci şi pentru percepţia clară a stilului şi un fond bogat de sentiment liric care fereşte de o etalare excesivă, de paradă".[9] Înregistrările sale pe disc, între care un album cu toate *Sonatele şi Partiţele solo* de Bach, se bucură de o preţuire deosebită, primind premiul „discului de aur".

Suk a predat vioara timp de şapte ani la Academia de Muzică din Viena, dar acum a abandonat învăţămîntul din cauza activităţii de concert; preferă să predea în învăţămînt cînd nu va mai avea prea mult de cîntat. Este însă consilier al orchestrei de cameră „Suk" (numele bunicului său), un ansamblu de tineret pe care îl dirijează uneori şi cu care face turnee ca solist.

Suk cîntă cu o vioară Stradivari („Libon", din 1729), o vioară Guarneri del Gésu (Prince of Orange, din 1744) şi o vioară Giovanni Guadagnini (ex. Vieuxtemps, 1758). Uneori cîntă şi pe viori moderne ale unor lutieri cehi. La un concert recent, vioara cu care a cîntat a fost nu un Guarneri original, ci o copie făcută pentru Suk de fiul lutierului ceh Premysl Spilden, Jan, în vîrstă de 23 ani, un tînăr de mare viitor în luterie.

Josef Suk trăieşte la Praga, de unde niciodată nu s-a gîndit să emigreze „din cauza străbunicului, a bunicului şi a tradiţiei cehe... Întotdeauna — spune el — am vrut să fiu aici, acasă".[10]

Václav Snítil (n. 1928)

Václav Snítil s-a născut la Praga, in 1928. A studiat vioara timp de opt ani cu Jaroslav Kocian, începînd din 1942, formîndu-se sub îndrumarea atentă a acestui mare violonist şi pedagog. Între 1946 şi 1948, Snítil a studiat în particular discipline teoretice ale compoziţiei muzicale cu Vitezslav Novak, fiind interesat să cunoască muzica însăşi şi şcoala a cărei lege este disciplina, onestitatea şi ordinea şi al cărei scop este maturitatea şi plenitudinea conştiinţei artistice creatoare.

După obţinerea bacalaureatului în 1949, el s-a înscris la Academia de Arte Muzicale din Praga la clasa profesorului Josef Pekelsky. Interpretarea *Concertului* de Brahms la examenul de absolvire a constituit un eveniment în viaţa muzicală din Praga. În 1953, a obţinut premiul al 3-lea la Concursul Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor din Bucureşti.

Interesat în muzica de cameră, Snítil a devenit în 1950 violonist în Cvartetul lui Vlach. Apoi a colaborat cu ansamblul „Ars rediviva" şi a devenit membru al Trio-ului Smetana în 1968. În 1975 a obţinut calitatea de membru şi director al Nonetului ceh. Am ascultat înregistrarea sa cu Orchestra Simfonică din Praga cu *Fantezia în Do major*, de Schumann, *Poloneza*, de Franz Schubert, *Mazurka, op. 49* şi *Romanţa, op. 11*, de Dvořak, interpretate pe două viori celebre (Testore, care a aparţinut lui Kubelik şi Guarnerius del Gesù, cumpărată de statul cehoslovac de la Vasa Přihoda). Este o înregistrare excelentă care reflectă calităţile solistului: sensibilitate, paletă largă de culori ale sunetului şi înţelegerea conţinutului fiecărei lucrări interpretate. Este Artist Emerit.

G. ŞCOALA VIENEZĂ CONTEMPORANĂ DE VIOARĂ

Conservatorul din Viena a luat ființă ca instituție privată în 1817, trecînd prin mai multe faze, pînă ce a devenit Academia de muzică, ca instituție de stat — în 1909. Desigur, orice instituție muzicală care poate socoti printre absolvenții ei artişti ca Ernst, Joachim, Kreisler, Flesch, Enescu, trebuie considerată una din cele mai bune din lume. Tradiția vieneză a învățămîntului viorii a avut un anumit caracter congenital : începînd cu primul profesor Boehm, trecînd apoi prin dinastia Hellmesberger şi pedagogii Grün şi Dont, ea a folosit o singură metodă, ceea ce a dus la stagnare. Poate nu este întîmplător faptul că absolvenți ai acestei instituții — Kreisler, Flesch şi Enescu —, au simțit nevoia să continue studiile lor la Conservatorul din Paris.

Arnold Rosé (1863—1946) a fost numit profesor la Conservatorul din Viena în 1893. Este violonist de origine română şi s-a născut la Iaşi, la 24 octombrie 1863. A studiat la Viena cu Heisler. În 1881, a fost numit concertmaestru la Opera din Viena, ocupînd acest post pînă în 1938, deținînd astfel o putere enormă timp de 57 de ani. Cunoscut ca bun instrumentist pentru muzica de cameră, el a fondat în 1883 Cvartetul Rosé, apreciat de Brahms ca fiind mai bun decît al lui Hellmesberger. După 1907, cînd Cvartetul lui Joachim s-a dezmembrat, cvartetul lui Rosé a cîştigat o reputație internațională, ca urmaş al tradiției clasice. Dar el cînta tot aşa de bine şi muzică contemporană de Reger, Pfitzner şi Schoenberg. În 1938, Rosé a fost forțat să emigreze, stabilindu-se la Londra, unde a murit în 1946. Colegul său Flesch a scris despre el : „El va trăi în memoria noastră ca cel mai perfect şi versatil tip de muzician vienez", dar adăuga că era „nedotat" ca profesor.[1]

Activitatea lui Rosé ca profesor la Academia de Muzică din Viena în perioada 1908—1918 a adus anumite idei proaspete în această instituție venerabilă. Printre studenții săi notorii au fost *Ernst Moravec* care a predat la Academie între 1930 şi 1966, fiind considerat unul din cei mai buni profesori ai Vienei. Un alt student al lui Rosé a fost *Rudolf Kolisch* (1896—1978) care a fondat faimosul Cvartet Kolisch dedicat muzicii lui Schoenberg şi a urmaşilor săi. Datorită unui accident în copilărie, degetele mîinii sale stîngi au devenit rigide, astfel că a trebuit să mînuiască arcuşul cu mîna stîngă.

Wolfgang Schneiderhan (n. 1915) a fost un alt student al lui Sevcik. După ce a studiat cu Sevcik, el a simțit nevoia să studieze cu Julius Winkler, care i-a deschis o lume nouă a frumuseții spirituale şi muzicale, orientîndu-l spre trecut, spre muzica clasică, o formă de reacție la virtuozitatea în sine. Este ceva înălțător în interpretarea sa. Înregistrările sale cu muzica lui Bach sînt un model prin profunzimea şi spiritul care le străbat. Schneiderhan a fost activ ca solist, concertmaestru şi lider de cvartet. Între 1939 şi 1951 a fost profesor la Academia din Viena. În 1949 el a ținut cursuri de măiestrie la Conservatorul din Lucerna, unde conduce Festivalul muzical de coarde.

Ricardo Odnoposoff (n. 1914) s-a născut în Argentina, unde şi-a făcut debutul la vioară la vîrsta de cinci ani. A studiat la Hochschule în Berlin vioara cu Carl Flesch, iar compoziţia cu Hindemith, devenind unul din soliştii reputaţi în viaţa internaţională de concert. El şi-a făcut debutul în Berlin în 1931 sub bagheta lu Erich Kleiber. În 1932 a cîştigat Concursul International de Vioară din Viena iar în 1937 a obţinut premiul II la Concursul International „Eugène Ysaye" cînd David Oistrach a cîştigat premiul I. În anii 1944-1945, Odnoposoff a cîntat la New York, avînd excelente cronici, dar din păcate, nu a mai fost reinvitat în America, datorită, cum s-a aflat, unor intrigi manageriale 2) care, de cele mai multe ori, sînt fatale.

Activitatea sa ca violonist şi profesor s-a desfăşurat în oraşul său adoptiv, Viena. El a fost numit în 1956 profesor la Hochschule für Musik din Viena. Deasemenea el este profesor şi la Hochschule în Stuttgart.

Respectul pentru reputaţia sa ca violonist şi profesor s-a reflectat şi în participarea sa în juriile unor importante concursuri internaţionale de vioară, ca „Regina Elisabeta" din Bruxelles (1976, 1980), „Carl Flesch" din Londra (1986), Concursul „George Enescu" (1970). Unul din elevii săi, kussmaul Rainer, a obţinut premiul IV la Concursul internaţional „Enescu" de la Bucureşti, în 1970.

Eduard Melkus (n. 1928) este un alt reprezentantaal noii şcoli vieneze de vioară. El a studiat vioara cu Moravec şi totodată muzicologia la Universitatea din Viena cu Schenk, ceea ce i-a folosit cînd a decis să exploreze practica interpretării muzicii barocului la instrumentele de coarde. Cîntă cu mare frumuseţe muzica lui Corelli, Händel şi a contemporanilor lor, folosind, ca lider al Capelei Academice din Viena (fondată în 1965), instrumente autentice. De asemenea, Melkus predă ştiinţa interpretării muzicii barocului în diferite universităţi din Europa şi America. Din 1958, el este profesor la Academia din Viena, împărţindu-şi timpul între Europa şi Statele Unite.

Ernst Kovacic este un violonist vienez mai tînăr, dar foarte prezent pe scena de concert din Europa şi din America. El a studiat la Conservatorul din Viena, unde, pe lîngă vioară, a studiat orga şi compoziţia, ceea ce l-a ajutat să aprofundeze opera lui Bach, în mod deosebit *Sonatele pentru vioară solo,* unde trebuie să cunoşti contrapunctul în scopul de a înţelege sensul vocilor şi forma întregului. Kovacic posedă un repertoriu larg, dar este interesat în interpretarea muzicii contemporane, fiind un cunoscut interpret al concertelor de Alban Berg şi Bela Bartók. De asemenea, el este cunoscut pentru interpretarea *Sonatei* de Ravel, una din piesele sale favorite, pe care o cîntă cu patos într-o concepţie originală privind înlănţuirea celor trei părţi componente ca structură şi sunee. De asemenea, Kovacic a susţinut un program serial de şapte emisiuni la Radio Austria consacrat dezvoltării muzicii pentru vioară solo de la originile ei pînă astăzi, inclusiv cîteva *Studii* de Rode şi Ernst. În stagiunea 1990, a cîntat în cadrul concertelor *Proms* din Londra *Concertul pentru vioară* de Benjamin Britten, de care este foarte ataşat. Are un contract exclusiv de înregistrări cu firma EMI.

Thomas Zehetmair (n. 1961) este un tînăr violonist vienez de mari promisiuni. El s-a născut la Salzburg din părinţi violonişti şi profesori. Mai întîi, a început să studieze pianul, iar de la şapte ani a trecut la studiul viorii, cu tatăl său, profesor la Mozarteum. A participat şi la cursurile de măiestrie ale lui Franz Samokyl, Max Rostal şi Nathan Milstein. În 1978 a cîştigat premiul I la concursul internaţional Mozart din Salzburg. De atunci, Zehetmair şi-a dezvoltat o carieră internaţională cîntînd cu orchestrele din Chicago, Boston, Minnesota, Stockholm, Amsterdam, Bamberg, Berlin, Capella de Stat din Dresda şi Gewandhaus din Leipzig. Cîntă regulat şi muzică de cameră şi a fost oaspete la Festivalul de muzică de cameră al lui Gidon Kremer din Lockenhaus. A înregistrat deja un număr de discuri cu *Concertul nr. 1, K 207* de Mozart, *Sonatele* şi *Partitele* de Bach, precum şi *Concertul* de Dvorak.

H. ŞCOALA ITALIANĂ CONTEMPORANĂ DE VIOARĂ

Italia a fost locul de naştere al viorii ca instrument şi al muzicii pentru vioară, al tradiţiei clasice a viorii. Un număr însemnat de talente italiene au emigrat în Europa şi au fuzionat aspiraţiile locale cu elemente ale experienţei şi tradiţiei muzicii italiene. Dar după Paganini, Italia a produs foarte puţini violonişti mari. Unicul elev al lui Paganini, Camillo Sivori, s-a bucurat de o anumită popularitate în secolul al 19-lea. Antonio Bazzini, rival al lui Ernst şi Joachim în tinereţe, s-a dedicat mai tîrziu compoziţiei, devenind celebru cu al său Dans al spiriduşilor *(Ronde des Lutins)*, singura lui piesă de virtuozitate transcendentală care se mai menţine şi azi în repertoriul marilor violonişti.

Este adevărat că în lucrarea lor, *Il Violino*, (Milano 1951), G. Pasquali şi R. Principe introduc cel puţin 100 de violonişti italieni născuţi între 1790 şi 1900[1]. Printre cei mai remarcabili se află: ***Pietro Rovelli (1793—1856)***, născut în Bergamo, care a studiat cu Kreutzer şi a activat mult în München şi Paris, devenind faimos, alături de Kreutzer şi Rode, prin cele ale sale *12 Capricii pentru vioară*, utilizate şi azi în practica învăţămîntului viorii; ***Nicola de Giovanni (1802—1856)***, apreciat de însuşi Paganini, pentru tehnica sa; ***Iulio Romaccioti (1819-1910)***, cunoscut promotor al şcolii de vioară din Roma; ***Pinto Ferdinando (1820—1880)***, elev al lui Rolla şi mulţi ani profesor la Conservatorul din Roma; ***Teresa Milanollo (1827—1904)***, elevă a lui Habeneck şi Lafont în Paris şi apoi a lui Bériot, a fost mult admirată în turneele ei prin Europa; ***Carlo Varardi (1831—1878)***, fondator al şcolii moderne de vioară din Bolonia; ***Ettore Pinelli (1843—1915)***, este fondatorul Societăţii orchestrale din care s-a format cunoscuta orchestră Augusteo, fiind mulţi ani profesor la Liceul muzical Santa Cecilia; ***Tito Monachesi (1852—1914)***, prim violonist al Cvartetului Corte din Roma; ***Adolfo Tirindelli (1858—1936)***, elev al lui Hellmesberger în Viena şi al lui Massart în Paris, funcţionînd ca profesor şi dirijor în Cincinnati (S.U.A.), unde a fost coleg cu Ysaye; ***Teresina Tuq***, născută la 22 mai, 1867, în Torino, a fost eleva lui Massart în Paris, unde a obţinut în 1880 premiul I al Conservatorului, devenind o remarcabilă violonistă care a atras atenţia încă din tinereţe prin frumuseţea ei, perfecta tehnică a mîinii stîngi, prin tonul ei puternic şi pur; ***Francesco de Guarneri (1867—1927)***, elev al lui Charles Dancla în Paris, compozitor prolific de muzică pentru vioară; ***Alfredo d'Ambrosio (1871—1914)*** a imigrat în Franţa unde a avut o prezenţă activă în viaţa muzicală din Nisa şi Paris, fiind membru al comisiei examinatoare a Conservatorului naţional şi publicînd mai multe lucrări de muzică pentru vioară ; ***Alberto Curci (1886— ?)*** elev al lui Joachim, a fost violonist concertist şi compozitor, în onoarea căruia se organizează anual în Neapole un concurs internaţional de vioară printre ai cărui laureaţi au fost şi violonişti români ; ***Remigio Principe (1889—),*** elev al lui Francesco Guarneri a fost violonist solist al orchestrei Augusteo şi profesor la Pesaro, Palermo şi apoi la Academia Santa Cecilia din Roma ; ***Rodolpho Lipizer (1895—1974)*** a înfiinţat Orchestra simfonică din Gorizia, lîngă Trieste, cunoscut prin editarea metodei „La technica superiore del violino“ (Ricordi), în onoarea căruia a luat fiinţă Concursul internaţional de vioară „Lipizer“ din Gorizia şi Congresul internaţional de vioară care se desfăşoară periodic la Gorizia. Lista ar putea continua cu alii violonişti dintre care mulţi au fost sau mai sînt profesori reputaţi în şcolile, conservatoarele şi academiile de muzică răspîndite în întreaga Italie.

În secolul al 20-lea, nivelul învăţămîntului viorii în Conservatoarele italiene s-a menţinut destul de ridicat, dar recolta de violonişti mari a fost slabă. Italia este ţara care organizează cele mai multe concursuri internaţionale de vioară, între care cele mai proeminente sînt concursul „Paganini“ din Genova, concursul „Curci“ din Neapole, concursul „Rodolpho Lipizer“ din Gorizia, concursul Michelangelo Abbado din Sondrio, concursul din Vercelli ş.a. Premiile mari sînt luate de regulă de concurenţi ruşi, japonezi, români sau francezi. După Accardo, care a obţinut premiul I la Concursul „Paganini“ din 1958, devenind unul din violoniştii de talie internaţională ai Italiei de astăzi, foarte puţini violonişti italieni au mai atins această performanţă. Abia la ediţia din 1991 a concursului „Paganini“ cîştigătorul competiţiei a fost italianul *Massimo Quarta.* În continuare vom prezenta cîţiva violonişti italieni contemporani care au ajuns la o faimă internaţională.

*

Arrigo Serato (1877—1948) s-a născut în Bolonia, unde a studiat la Liceul de muzică cu Federico Sarti. Apoi a studiat în Germania cu Joachim. După ce a activat la Berlin pînă în 1915, ca violonist concertist şi profesor, s-a reîntors în Italia, fiind considerat pentru mulţi ani exponentul oficial al artei violonistice italiene. Ca violonist concertist, a cîntat în toate marile oraşe din Europa şi America. Apoi s-a dedicat învăţămîntului, fiind profesor titular al clasei de perfecţionare violonistică de la Academia Santa Cecilia din Roma şi de la Academia Chigiana din Siena.

Gioconda de Vito (n. 1907) s-a născut în micul orăşel Martina Franca, în Sudul Italiei, într-o familie muzicală şi cultă: Ea prefera la început mandolina, dar la vîrsta de 8 ani a învăţat singură să cînte la vioară. În şase luni, ea a putut să cînte *Concertul nr. 9* de Bériot. Primele lecţii le-a luat de la unchiul său, violonist profesionist. La vîrsta de 11 ani a intrat la Conservatorul din Pisaro ca elevă a lui Remy Principe, obţinînd diploma de absolvire în doi ani. Debutul ei orchestral a avut loc la Roma cu *Concertul* de Ceaicovski, cînd avea numai 16 ani. În 1932, a obţinut premiul I la primul concurs internaţional de vioară organizat în Viena, premiu acordat cu unanimitate de voturi. Se spune că, după interpretarea Ciacconei de

Bach, Jan Kubelik, membru în juriu, a venit pe scenă şi i-a sărutat mîna, în semn de admiraţie pentru arta ei [2]. În 1934, a urmat Teresei Tua ca profesoară la Academia Santa Cecilia din Roma. Ea trebuia să facă faţă cererii crescînde ca solistă, în timp ce Academia îi permitea doar 30 de zile pe an pentru această activitate, pe care le folosea pentru turneul din Germania. Turneul programat pentru Anglia a fost amînat din cauza războiului, astfel că debutul ei la Londra a fost realizat abia în 1948 cu *Concertul* de Brahms, în faimoasa sală Royal Albert Hall. Publicul a fost puternic impresionat de căldura şi vibraţia interpretării sale, iar criticii au apreciat la superlativ expoziţia frazelor şi muzicalitatea sa. A fost inundată cu oferte de concerte în Anglia, participînd cu mare succes la Edinburgh, alături de Menuhin şi Stern în „Festivalul Viorii".

În timpul carierei sale, De Vito a refuzat să cînte lucrări moderne. A făcut două concesii — o piesă de Mario Tedesco-Castelnuovo (1895—1968) impusă la Concursul din Viena şi un concert de Ildebrando Pizzetti (1880—1968). Avea repulsie pentru lucrările lui Schoenberg, Bartók, Berg ori Stravinsky. Nici chiar concertele de Elgar şi Sibelius nu conveneau stilului ei. De Vito a pus accent pe repertoriul clasic italian, apreciind mult *Capriciile* lui Paganini pentru frumuseţea şi muzicalitatea lor. Compozitorul ei preferat este Bach. Totdeauna, înainte de concert, se încălzea şi calma cu ceva de Bach. Concertul ei preferat este Brahms pe care l-a înregistrat cu Rudolf Schwartz şi orchestra Philharmonia din Londra. Dar în ciuda succesului acestui disc, De Vito simte că temperamental nu este potrivită pentru a cînta în studiouri de înregistrare cu lumini şi microfoane care îi produc totdeauna restricţii în cîntat.

Gioconda de Vito are unele idei originale cum este procedeul de a intra în soloul de la începutul concertului de Brahms cu arcuşul în sus, pentru a produce un sunet mai mare. Redarea superbă a *Concertelor* de Bach, Beethoven şi Brahms în interpretarea sa sînt puncte de reper în istoria artei viorii. Din păcate, la vîrsta de 56 ani ea s-a retras de pe scena de concert, apreciind că „a atins apogeul abilităţilor sale violonistice".[3]

Pina Carmirelli (n. 1914) a manifestat interes pentru muzică din copilărie, continuînd studiile la Conservatorul „Verdi" din Milano cu Michelangelo Abbado la vioară şi cu Paribeni la compoziţie. În 1940, a obţinut premiul „Paganini". Măestria ei artistică a făcut-o cunoscută în toate centrele muzicale ale lumii, avînd turnee de mare succes în Europa, Statele Unite şi America de Sud. În 1949, Carmirelli a fondat Cvintetul „Boccherini", fiind timp de 12 ani lider al ansamblului italian „I Musici". De-a lungul carierei sale, s-a devotat unei munci asidue pentru redescoperirea muzicii de cameră a lui Boccherini. Carmirelli a luat parte la Festivalul Marlboro din Statul Vermont, alături de Rudolf Serkin, directorul Festivalului, cu care a înregistrat ciclul complet al *Sonatelor* de Beethoven, înregistrări a căror calitate a atras atenţia întregii lumi muzicale. Carmirelli este Doctor în Muzică al Colegiului Smith, Massachussets şi academician al Academiei Santa Cecilia din Roma. La ediţiile din 1987—1990, Carmirelli a fost membru al juriului la concursul internaţional de vioară „Michelangelo Abbado" din Sondrio.

Michelangelo Abbado (1900—1979) s-a născut la Alba (Cuneo) la 22 septembrie 1900. A început studiul muzicii cu tatăl său cînd avea şase ani, urmînd apoi Conservatorul din Milano cu Ettore Pozzoli şi Enrico Polo, pe care l-a absolvit la vîrsta de 16 ani. De asemenea, a urmat compoziţia la clasa lui Giacomo Orefice.

Cariera concertistică a lui Abbado s-a extins pe mai mult de 40 de ani, cu numeroase concerte susţinute cu mare succes în cele 28 de ţări pe care le-a vizitat în Europa, Africa şi America, fie ca solist şi dirijor al Orchestrei de coarde din Milano, primul ansamblu de coarde înfiinţat în Italia, fie ca lider al Cvartetului „Abbado-Malipiero“ sau ca membru al Trio-ului „Viduso-Abbado-Crepax“. A înregistrat pe disc pentru Compania „Columbia“ la Paris, înregistrările sale fiind apoi reproduse de firma „Orfeo“ din Buenos Aires.

În acelaşi timp, Abbado s-a dedicat învăţămîntului viorii, fiind la început profesor la Conservatoarele din Palermo şi Parma, iar din 1925 pînă în 1970 profesor la Conservatorul din Milano. Erudit în muzica şi arta viorii, Abbado a desfăşurat o intensă activitate publicistică şi editorială. Cele cinci volume ale lucrării sale *Tehnica Armoniei* a fost premiată de Academia Italiei în 1932. El a contribuit la elaborarea şi editarea Enciclopediilor muzicale „Ricordi“ şi „Rizzoli-Ricordi“. Din 1964, Abbado a condus cercetările de acustică la Institutul de Fizică Tehnică al Institutului Politehnic din Milano, dovedind prin experimente variate existenţa unor sunete armonice inferioare şi publicînd articole despre „al treilea şi al patrulea sunet armonic inferior“. De asemenea el a editat multe lucrări de Corelli, Vivaldi, Locatelli, Vitali, Viotti şi Paganini şi alte lucrări din literatura de bază a viorii din secolele al 17-lea şi al 18-lea, fiind şi azi în uzul studenţilor diferitelor Conservatoare din lume.

Michelangelo Abbado a fost, între 1965 şi 1969, director al Conservatorului „Giuseppe Verdi“ şi preşedintele „Casei Giuseppe Verdi“ din Milano, construită de Verdi pentru muzicienii pensionari. Abbado a murit la Gardone, unde era membru în juriul unui concurs de vioară organizat de Fundaţia Romanini, la 23 septembrie 1979. În respectul memoriei activităţii sale ca violonist şi pedagog, a fost organizat concursul internaţional de vioară „Michelangelo Abbado“ de către Academia Muzicală din Sondrio care se desfăşoară anual începînd din 1981, printre ai cărui laureaţi se află şi românca Liliana Ciulei. Un membru frecvent al juriului este violonistul român Eugen Sârbu.

Elisa Pegreffi Borciani (n. 1918) a fost al doilea violonist în Cvartetul Italian, de la înfiinţarea acestuia. Cu acest faimos ansamblu, ea a cîntat timp de 35 de ani în întreaga lume, obţinînd premii prestigioase, ca „Premiul mondial al Discului“, „Premiul Criticii Germane a Discului“ şi, de trei ori, Premiul „Edison“. Preşedintele Italiei i-a înmînat ordinul „Gran Ufficiale della Republica“ şi Medalia de Aur pentru excepţionale merite artistice. Ea şi-a încheit cariera concertistică în 1985, cînd, împreună cu soţul ei, Paolo Borciani, a dat o extraordinară interpretare a „Artei Fugii“ lui Bach la Teatrul Scala din Milano.

Franco Gulli (n. 1926) s-a născut la Triest. Gulli este un violonist italian remarcabil. A început studiul viorii la Conservatorul din Triest şi l-a continuat la Roma cu Arrigo Serato. În 1947, Gulli a fondat renumitul său Duo cu pian, cu Enrica Cavallo (mai tîrziu soţia sa), susţinînd numeroase recitaluri în Europa şi America. El a atras atenţia în 1959 cu ocazia înregistrării *Concertului* redescoperit al lui Paganini *(nr. 5, in La minor)*, înregistrare realizată într-o elegantă şi desăvîrşită interpretare. În 1960, Gulli a format Trio-ul Italian de coarde, repurtînd importante succese în domeniul muzicii de cameră. Gulli este frecvent prezent în juriile unor importante concursuri internaţionale din Europa şi America (Concursul „Regina Elisabeta“ din Bruxelles, Concursul „Flesch“ din Londra, etc.). În prezent Gulli predă vioara la Academia Chigiana din Siena, la Conservatorul din Lucerna, iar din 1972 este şi profesor la Universitatea Indiana din Statele Unite. Gulli se situează între violoniştii de frunte ai generaţiei actuale de violonişti italieni, recunscut în cercurile muzicale internaţionale.

Riccardo Brengola (n. 1916) s-a născut la Neapole. La vîrsta de 11 ani a absolvit Conservatorul din Casablanca, după care a primit o bursă pentru a studia în Italia cu Arrigo Serato la Academia Chigiana din Siena şi apoi la Academia Santa Cecilia din Roma.

Progresele sale violonistice rapide au avut ca rezultat o serie de succese competiţionale însemnate. Astfel, în 1937, Brengola a obţinut medalia de bronz la concursul internaţional „E. Ysaye“ de la Bruxelles, atunci cînd Oistrach a cîştigat premiul I. În 1940 el a cîştigat „Premiul Paganini“, la Genova, iar în 1946 a obţinut premiul I la Concursul de interpretare muzicală de la Geneva.

Cu aceste rezultate strălucite, Brengola a desfăşurat o susţinută activitate concertistică ca solist, cîntînd cu mari orchestre din lume, sub bagheta unor dirijori celebri, ca Guarneri, Giulini, Markevici, Celibidache, Perlea, Wan Kempen, Leinsdorf, Molinari etc.

Alături de activitatea solistică, el a activat ca prim-violonist în Cvintetul „Chigiano“, fondat în 1939 de Chigi-Saracini. Cu acest ansamblu italian faimos, Brengola a făcut turnee în toate continentele. Din acest Cvintet a luat naştere, în 1966, Sextetul „Chigiano“, tot atît de reputat în lumea muzicală contemporană. Brengola a fost un prieten apropiat şi colaborator al lui George Enescu, în timpul acelor cursuri de măiestrie pe care Enescu le preda în Italia în ultimii ani ai vieţii sale.

În prezent, Brengola s-a consacrat învăţămîntului viorii, fiind titularul catedrei de muzică de cameră la Academia Naţională Santa Cecilia din Roma, precum şi la Academia Chigiana din Siena. Este profesor emerit.

Uto Ughi (n. 1944) s-a născut lîngă Milano, în 1944 şi a început studiul viorii foarte devreme, astfel încît şi-a făcut debutul ca solist la vîrsta de şapte ani la Teatrul Liric din Milano, cu un program surprinzător care a inclus *Ciaccona* de Bach şi cîteva *Capricii* de Paganini. Aceasta a reprezentat una din apariţiile spectaculare printre tinerii violonişti pe care i-a dat Italia în perioada postbelică. Ughi a avut în acelaşi timp şansa unică de a se fi bucurat de îndrumarea lui George Enescu.

În 1959, la vîrsta de 15 ani, şi-a început deja cariera internaţională, cu promisiunile unui remarcabil violonist al generaţiei sale. În adevăr, în acel an Ughi a avut primele sale apariţii ca solist în toate oraşele mari ale Europei: Paris, Londra, Viena, Berlin, Oslo, Amsterdam, Madrid şi Barcelona. De asemenea, Ughi şi-a lărgit sfera manifestării concertistice în Statele Unite, America de Sud, Uniunea Sovietică şi Japonia, cîntînd sub bagheta unor mari dirijori ca Blech, Barbirolli, Prêtre, Celibidache, Kurtz, Cluytens, Kondraşin, Giulini, Haitink, Rozdestvenski, Sargent, Sawallisch, Ven Kempen, Sanderling şi Sinopoli.

Ughi a fost solistul unor orchestre majore din Europa şi America, cum sînt Philharmonia, Royal Philharmonic şi London Symphony din

Londra, Concertgebouw din Amsterdam, Scala din Milano, Maggio Musicale Fiorentino, Academia Naţională Santa Cecilia şi Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Italiene (RAI) din Roma.

Repertoriul său este vast, întinzîndu-se de la preclasicii italieni pînă la compozitorii contemporani. Am ascultat înregistrarea sa cu *Concertul* de Brahms (cu Philharmonia, sub bagheta lui Sawallisch şi cu *Concertul* de Bruch (cu London Symphony, sub bagheta lui Prêtre), fiind impresionat de sunetul şi puritatea interpretării sale, de claritatea şi virtuozitatea sa perfect controlată. Recent, am putut să-l admir din nou ascultîndu-l la Radio BBC (19 martie 1991) cu *Concertul gregorian* de Ottorino Respighi, cu Orchestra Simfonică RAI şi Mario Rossi, unde şi-a dovedit încă o dată darurile remarcabile ca violonist de mare sensibilitate şi cu o paletă largă de manifestare a talentului şi personalităţii sale muzicale. Pe bună dreptate, despre interpretarea *Concertului* de Beethoven în America s-a spus că „nu mulţi violonişti au produs un sunet de o astfel de frumuseţe". (St. Louis Post-Dispatch). Intonaţia sa este impecabilă, iar tehnica atinge nivelul perfecţiunii. Uto Ughi, a spus un cronicar de la gazeta „Suisse", posedă temperamentul şi calitatea care produc mari maeştri ai viorii.

Prin sunetul său frumos şi fonografic, Ughi este solicitat de Companiile de înregistrare. El înregistrează exclusiv pentru RCA, cu care a făcut pînă acum 15 discuri.

Preocupat de lărgirea contribuţiei sale prin artă la viaţa socială, Uto Ughi a organizat festivalul său, „Omagiu Veneţiei", al cărui scop este de a strînge fonduri pentru restaurarea monumentelor artistice. Cine ştie dacă în acest gest superior nu există vreun reflex al influenţei lui Enescu care, în tinereţe, a susţinut în România numeroase concerte pentru a strînge fonduri pentru construirea orgii în Ateneul Român!

Uto Ughi cîntă pe faimoasa vioară Stradivarius „Van Houten-Kreutzer", care a aparţinut odată lui Rudolf Kreutzer. Recent, el a intrat în posesia unui nou instrument rar, vioara Guarnerius Del Gesu care a aparţinut lui Ole Bull, pe care a cumpărat-o în Elveţia, pentru 1.400.000 de dolari.

Salvatore Accardo (n. 1941) s-a născut la Torino. A început să cînte la vioară la vîrsta de trei ani, dar primele lecţii le-a luat cînd avea şase ani. Studiind cu Luigi D'Ambrosio la Conservatorul din Neapole, Accardo a obţinut diploma în 1956. Apoi a studiat la Academia Chigiana din Siena cu Ivonne Astruc, fostă elevă a lui Enescu în Franţa.

Cariera timpurie a lui Accardo a început cu obţinerea unor mari premii la o serie de concursuri în Europa, ca: Vercelli în 1955, Geneva în 1956, Siena în 1957, iar Premiul Paganini cîştigat în 1958, la vîrsta de 17 ani, l-a propulsat în rîndul virtuozilor, specialişti în interpretarea lui Paganini. Această caracterizare s-a consolidat cînd a înregistrat pe disc integrala celor şase *Concerte* ale lui Paganini, inclusiv concertele *nr. 3, 4, 5 şi 6*, redescoperite. Acestea din urmă sînt înregistrări deosebite ale unor lucrări uitate, parţial reconstituite din partituri sumare care au fost deţinute peste un secol de moştenitorii lui Paganini. De fapt, Accardo nu a fost primul care a adus la lumină aceste concerte; există înregistrări anterioare cu Ricci, Grumiaux, Gulli şi Szeryng. Meritul lui Accardo este însă unic prin măiestria tehnică excepţională cu care a interpretat întregul ciclu al celor şase concerte de Paganini, eternizate pe disc. În afara *Concertelor* şi a celor *24 de Capricii* de Paganini, înregistrate cu Deutsche Grammophon, Accardo a înregistrat un program extensiv pentru Philips, incluzînd *Concertele* de Beethoven şi Brahms, precum şi toate lucrările pentru vioară şi orchestră de Bruch (cele două *Concerte, Fantezia Scoţiană, Romanţa* etc.), cele două *Concerte* de Mendelssohn, şi de asemenea *Concertele* de Dvořak, Ceaikovski şi Sibelius. Alte discuri sînt realizate cu Compania EMI. Această discografie bogată a lui Accardo, care continuă să se lărgească cu noi înregistrări planificate, este un exemplu de viziune complexă a unui violonist care îşi valorifică talentul în folosul artei şi al societăţii.

Repertoriul lui Accardo este vast, de la clasicii italieni (pe care îi interpretează cu ansamblul „I Musici“) şi de la pre-Bach pînă la post-Berg. El a apărut cu toate orchestrele majore din lume şi cu mari dirijori ca Mehta, Karajan, Haitink, Muti, fiind acum bine cunoscut în America. Recitalul său de debut la New York în ianuarie 1980, cu un program în întregime alcătuit din lucrări de vioară solo a fost o adevărată sărbătoare pentru cunoscători : două lucrări majore de Bach şi nouă *Capricii* de Paganini. Toate au fost cîntate cu impecabilă măiestrie, tehnică infailibilă şi muzicalitate stilizată, după aprecierile unor martori prezenţi acolo.[4] La Accardo nu există nici o ruptură între virtuozitate şi muzicalitate. L-am ascultat de mai multe ori pe Accardo la Londra şi l-am admirat ca pe un violonist de primă mărime al generaţiei actuale de violonişti. În cadrul concertelor PROMS din Londra, el a condus orchestra de Cameră a Europei şi a fost solistul *Concertului* de Beethoven. (El este şi un excelent dirijor). Apoi, l-am admirat în *Concertul* de Mendelssohn în august 1988. Deşi lui Accardo îi lipseşte un temperament prea tumultuos, el infuzează totul cu un fel de intensitate interioară, totdeauna sub control, respirînd calm şi cu convingere. Frumuseţea tonului său este superbă. Aşa se explică de ce sălile concertelor sale sînt totdeauna pline, desfăşurîndu-se cu casele închise cu mai multe zile înainte de concert (sold out). Se apreciază că frumuseţea tonului său vine şi de la viorile lui rare : o vioară Guarnerius del Gesu — 1733, două viori Stradivarius — „Pasărea de Foc“ — 1718 şi „Hart“, ultima fiind cumpărată recent de la Francescatti la preţul de un milion de dolari.

Recent Accardo a primit premiul Abbiatt din partea criticii italiene, ca recunoaştere a nivelului excepţional de înalt al interpretării sale violonistice. În 1982, Preşedintele Italiei i-a conferit lui Accardo cea mai înaltă onoare, declarîndu-l Cavaler al Marei Cruci.

Luigi Alberto Bianchi, violistul care s-a întors la vioară, s-a născut în Rimini, în 1945, într-o familie de muzicieni. A început să studieze vioara la şase ani cu tatăl său, violonist şi violist, iar la 13 ani a trecut la violă, după care, la 36 de ani, caz unic, el a revenit la vioară. Bianchi a studiat la Academia Santa Cecilia din Roma pe care a absolvit-o în 1964 cu distincţie, interpretînd *Concertul pentru violă* de Bartók. În perioada 1961—1963, a studiat muzica de cameră cu Cvartetul Italian. Între 1964 şi 1972, Bianchi a făcut lungi turnee ca violist în cvartetul Romei. O audiţie pentru Yehudi Menuhin i-a adus invitaţia de a cînta la Festivalul din Bath (Anglia) şi apoi un turneu european cu sora lui Menuhin, regretata pianistă Hephzibah. În 1969, Bianchi a cîntat la Londra în Royal Albert Hall, alături de Menuhin, *Simfonia Concertantă* de Mozart şi apoi în Italia, cu orchestra Festivalurilor Menuhin.

În 1970, Bianchi a cîştigat premiul I pentru violă la Concursul „Flesch“ din Londra, după care a fost invitat în 1971 să cînte la festivalul Windsor, iar în anul următor la festivalul lui Menuhin din Gstaad (Elveţia). Este un alt exemplu despre generozitatea lui Menuhin privind încurajarea tinerelor talente. În 1973, Bianchi a participat la festivalul lui Rudolf Serkin din Marlboro, Statele Unite. Cu viola sa, Amati, care i-a fost furată în Milano, înregistrase pe disc *Suitele pentru violă solo* de Max Reger şi *Sonatele nr. 1 şi 2* de Brahms pentru violă şi pian cu Leslie Uright la pian, cu care a format un Duo şi a făcut un lung turneu în America de Sud. Pe coperta discului cu *Sonatele* de Brahms se poate citi aprecierea lui Menuhin: „El cîntă cu bărbăţie, căldură şi mare virtuozitate tehnică, aducînd o matură înţelegere a operelor pe care le interpretează“.

La vîrsta de 36 ani, după o carieră strălucită ca violist, Bianchi, s-a întors la vioară. Stradivarius-ul său supranumit „Colossus“, care aparţinuse altădată lui Viotti, Baillot şi Thibaud, este, prin sunet şi forţă tonală, un stimulent extraordinar în activitatea sa ca violonist. El a plătit pentru ea suma de 750.000 de dolari. Versatil şi studios, el a obţinut deja noi succese ca violonist, fiind asiduu preocupat pentru latura interpretării. „Eu pot pregăti şi cînta orice în două zile — spune el în interviul său publicat în revista „Strad“ din octombrie 1987 — dar interpretarea este aceea care ia timp mult“.[5] Cercetător interesat, el a descoperit în Biblioteca Naţională din Paris un set de *30 de Sonate pentru vioară şi chitară* scrise de Paganini în anii 1807—1808 în Lucca, cărora Bianchi le-a făcut premiera la Paris şi Londra, le-a înregistrat (cu Maurizio Preda la chitară) şi le-a editat. De asemenea, a scris şi publicat, cu Luigi Inzaghi, un studiu despre Alessandro Rolla. Soţia sa, Georges Marci, agent de lucrări de artă este un sprijin real în cariera sa, fiind, cum spune el, „cel mai sever critic al concertelor sale“. Ei locuiesc în Gstaad şi Monte Carlo. Bianchi este profesor la Conservatorul Giuseppe Verdi din Milano şi la Conservatorul European de Muzică (UNESCO) din Paris.

I. ŞCOALA MAGHIARĂ DE VIOARĂ

După părerea lui Boris Schwartz, arta viorii are rădăcini vechi în Ungaria care este, la urma urmelor, ţara lăutarilor unguri, cunoscuţi pe scară largă. Este deci surprinzător că Flesch, el însuşi de provenienţă ungur, a putut să afirme că „numai de la numirea lui Hubay la Academia din Budapesta se poate vorbi de o şcoală specială de vioară în Ungaria“. Este adevărat că într-o ţară iubitoare de muzică, cum este Ungaria, se întîlnesc puţini violonişti mari, vioara fiind atributul indispensabil al lăutarilor, între care unii au atins o faimă internaţională, cum a fost ***Johann Bihary.*** Cei mai mari violonişti pe care i-a dat Ungaria au fost Mişka Hauser, Jenö Hubay şi Joseph Szigeti.

Mişka Hauser, născut în Bratislava în 1822, a studiat cu Joseph Mayseder. Curînd, el a început să concerteze în întreaga lume ca aşa-zis „violonist de salon“ (gipsy primas). Acest soi de violonişti cuprinde, după părerea lui Franz Farga, pe acei instrumentişti cu un anumit nivel de virtuozitate care înşeală publicul prin trucuri şi ostentaţii, cărora le atribuie o valoare muzicală indubitabilă.[3] În apariţiile sale, Hauser a fost ceva în maniera lăutărească, dar ca violonist el a stimulat cu trucurile lui pe Paganini, uneori destul de eficient. Hauser excela în producerea sunetelor armonice şi îşi trata audienţa cu dansuri lăutăreşti, bătînd ritmul cu piciorul şi dînd interpretării un iz sentimental, caracteristic unei piese de salon. Acest fel de gîndire este încă efectiv la ascultătorii naivi şi explică succesul lui Hauser în America şi Australia. El a publicat multe cărţi despre călătoriile sale, însă fără legătură cu arta.

Rolul lui Hubay în dezvoltarea şcolii de vioară maghiare a fost, în adevăr, imens. A deţinut un post la Academia din Budapesta pentru o jumătate de secol. Printre elevii săi s-au numărat Vecsey, Szigeti, Telmanyi, Ştefi Geyer, Zoltan Szekely, Jelly d'Aranyi, Oedeon Partos, Erna Rubinstein, Sandor Vègh, Eugene Ormandy, Bram Eldering şi romînca Rozy Stern. Aceasta confirmă eficienţa învăţămîntului lui Hubay, prin aceea că a îndrumat viitori solişti, instrumentişti de cvartet, profesori, dirijori şi compozitori.

Jeno Hubay (1858-1937)

Jeno Hubay s-a născut la Budapesta, la 15 septembrie 1858. El a început să studieze vioara cu tatăl său, Karl Huber, profesor la Academia de Muzică din Budapesta, după care a fost trimis la Berlin să studieze cu Joachim (1873-1876). El a debutat în Ungaria în 1876, continuînd apoi să susţină concerte la Paris, unde l-a cunoscut pe Vieuxtemps, cu care a legat o strînsă prietenie. Hubay l-a însoţit pe Vieuxtemps în Alger în 1881, bucurîndu-se astfel de ultimele îndrumări ale marelui maestru înainte de a muri. Hubay a publicat postum două concerte pe care le-a primit de la Vieuxtemps. Influenţa şcolii franceze de vioară prin Vieuxtemps a fost benefică pentru Hubay care şi-a însuşit caracteristicile acesteia — eleganţa, vibratoul şi căldura tonului, strălucirea — care adăugate formaţiei sale germane prin Joachim au împrumutat lui Hubay şi şcolii maghiare de vioară o coloraţie specifică.

În 1882 a devenit profesor la Conservatorul din Bruxelles, după care, în 1886 a venit la Budapesta, urmînd tatălui său ca profesor la Academia de Muzică. Clasa sa de vioară a devenit renumită prin studenţii săi proeminenţi şi prin muzicienii şi violoniştii pe care i-a produs. Hubay a condus deasemenea Cvartetul Hubay-David Popper, unul dintre cele mai faimoase ansambluri de muzică de cameră ale timpului.

Hubay a fost în acelaşi timp şi un compozitor prolific. El a compus patru concerte de vioară *(Concertul all' antica, Concertul nr. 2 în Mi major, Concertul nr. 3 în Sol minor şi Concertul romantic)*, simfonii, opere şi piese scurte în stil unguresc (*Zefirul* şi *Czardas*) şi cunoscuta piesă *Lutierul din Cremona*.

În 1919, Hubay a fost promovat ca director al Academiei, pe care a condus-o pînă în 1934. Hubay a murit în 1937 la Budapesta.

Franz von Vecsey (1893-1935)

Franz von Vecsey s-a născut la 23 martie 1893, la Budapesta. A început studiul viorii la cinci ani cu tatăl său, violonist profesionist. Apoi a devenit elevul lui Hubay. La vîrsta de 10 ani, Vecsey a debutat la Berlin în 17 octombrie 1903, în Sala Beethoven. Ca urmare a acestui succes, Joachim, impresionat de talentul lui, a primit să conducă orchestra, acompaniind în anul următor pe Vecsey cu *Concertul* de Beethoven. În acelaşi timp Joachim a acordat lui Vecsey mai multe lecţii şi îndrumări.

Din acel timp, Vecsey a început să concerteze pe scară largă în Europa, Anglia, precum şi în America de Nord şi de Sud.În 1904 Vecsey a cîntat la Londra şi New York iar în 1905 a întreprins un turneu în Rusia Succesele sale în Europa erau mai mari decît cele din America. Vecsey nu a renunţat în acest avînt al carierei sale pe scena de concert mondială la îndrumarea lui Hubay. faţă de care vechiul său ataşament a rămas intact. Vecsey l-a însoţit în 1908 pe Hubay la Londra unde au cîntat împreună *Dublul Concert* de Bach.

Un episod important în viaţa artistică a lui Vecsey este conexat cu istoria *Concertului* de Sibelius. Iniţial, Sibelius a intenţionat să dedice acest concert lui Burmester care s-a retras înainte de prima audiţie. Cel care i-a făcut premiera mondială a fost Karl Halir în 1905 sub bagheta lui Richard Strauss. Succesul nu a fost edificator. Joachim, Ysaye şi alţi violonişti nu-l agreau. Sibelius a decis atunci să dedice *Concertul* său tînărului Vecsey care l-a interpretat cu mare succes în 1910 în Berlin şi Viena. Vecsey a devenit unul dintre cei mai străluciţi protagonişti ai acestui concert romantic, foarte frumos dar cu multe dificultăţi tehnice.

Primul război mondial i-a întrerupt cariera, fiind încorporat în armata austro-ungară. El a reapărut la începutul anilor 1920, dar cu anumite suferinţe de pe urma rănilor de război. Boris Schwartz, muzicolog şi violonist american, a fost prezent la unul din primele lui concerte de după război. Interpretarea sa se caracteriza prin puritate clasică şi interiorizare, lăsînd muzica să vorbească prin ea însăşi. „Tehnica sa — spune Boris Schwartz — era absolut perfectă şi lipsită de efort. El folosea un vibrato foarte strîns şi cu economie. Sunetul pur de argint al viorii sale Stradivarius părea că este produs cu un arcuş magic. Ţinea cotul destul de jos, în maniera lui Joachim. Deşi gustul său muzical era pur şi nobil, interpretarea sa era lipsită de individualitate, impersonală, cum intenţiona în mod deliberat.“ 4)

Concertele lui în Berlin se ţineau cu casele închise, dar de la un moment dat apariţiile sale erau tot mai rare. Flesch scrie cu amărăciune despre Vecsey: „Ultimii săi ani au fost învăluiţi în mister. El apărea rar pe scena de concert şi nu se cunoştea nimic despre cum îşi petrecea timpul. Astfel ultima parte a carierei sale se afla în contrast violent cu apariţia sa meteorică în lumea muzicală.“ 5)

Vecsey a creat şi cîteva compoziţii pentru vioară de dificultate transcendentală, dovedind talent şi măiestrie tehnică. Printre ele se află *Studiul în terţe* şi *Capriciul nr. 1 Le vent,* care încă şi azi pot produce senzaţie în sălile de concert. Vecsey a murit de tînăr, în 1935, la vîrsta de numai 42 de ani, în urma unei operaţii. Astfel o carieră începută glorios s-a închis, fără să-şi fi manifestat toate resursele şi potenţele ei obiective.

Joseph Szigeti (1892—1973)

Joseph (Joska) Szigeti s-a născut la Budapesta la 5 septembrie 1892. Tatăl său era muzician profesionist, şef de orchestră într-o cafenea. Mama sa a murit curînd după naşterea lui Joska, astfel că copilăria lui s-a împărţit între Budapesta şi casa bunicilor din Sighetul Marmaţiei, din Transilvania, de unde şi numele de Szigeti.

După ce a studiat cîtva timp la o şcoală privată de muzică, tatăl său l-a transferat în clasa lui Hubay, la Academie. În 1905, Szigeti a terminat complet cursurile Academiei, iar tatăl său l-a forţat să se îmbarce într-o carieră de „copil minune". Era timid şi-şi aminteşte cu amărăciune despre acei ani cînd era „expus" să cînte la diferite concerte de caritate, cazinouri, staţiuni de vară. Szigeti îşi aminteşte, de asemenea, de atmosfera din clasa lui Hubay, de rivalitatea puerilă de ordin tehnic dintre studenţi. Szigeti acuză graba nesănătoasă a părinţilor, care doreau ca prodigioşii lor copii să fie gata pentru carieră cît mai devreme posibil.

Cînd Szigeti era de 13 ani, el şi-a făcut debutul în Berlin, dar admitea că „îi lipsea o bază muzicală solidă". Repertoriul său era destul de limitat, cuprinzînd doar *Concertele* de Ernst şi Wieniawski (amîndouă piese de spectacol), cele de Mendelssohn şi Viotti, *Ciaccona* de Bach, *Trilul diavolului* de Tartini, cîteva piese de Paganini, Sarasate şi Hubay. Nu avea un repertoriu de sonate şi nici lucrări de Frank şi Chausson. Debutul său în Berlin n-a produs senzaţie. A mai avut cîteva mici angajamente, chiar la un circ în Frankfurt, cînd tatăl său a refuzat să accepte la început, dar acordîndu-i-se băiatului un onorariu mare, a admis cu condiţia apariţiei fiului său sub pseudonim. În cele din urmă a apărut, pentru atracţia publicului, concurînd cu un cîine dresat, alături de acrobaţi, dansatori şi cîntăreaţa americană de culoare Abbie Mitchell. Cînd, mai tîrziu, Abbie Mitchell a fost întrebată ce îşi aminteşte de băieţelul Joska, a spus că „părea a fi băiatul care nu a zîmbit niciodată" ; numai cînd cînta, faţa i se lumina. De aceea i s-a spus, probabil, „virtuozul erudit".

În iarna lui 1906, Szigeti şi-a făcut debutul la Londra în sala Bechstein (devenită Wigmore Hall), unde cu o orchestră mică, a cîntat *Concertele* de Ernst şi Mendelssohn.

Cînd avea 14 ani, Hubay l-a dus pe Szigeti să-i cînte lui Joachim. Szigeti şi tatăl său au fost invitaţi să participe la clasa lui Joachim la Hochschule, unde bătrînul maestru stătea pe o mică platformă în mijlocul studioului. El asculta pe fiecare student şi critica unde era cazul, fără a avea vioara în mînă. Tînăr, cum era, Szigeti a simţit că distanţa aceea simboliza absenţa unor raporturi mai apropiate între cei doi. Szigeti a refuzat oferta lui Joachim, nu numai din cauza impresiilor din clasa sa, ci şi pentru că simţea o apropiere mai mare faţă de Hubay, cu care urma să studieze la şcoala sa din Ostende.

Pentru următorii şase ani, Szigeti s-a stabilit în Anglia, fiind adoptat de o familie muzicală care trăia în Surrey. În cadrul mai multor angajamente în toată ţara, a făcut în 1908 premiera *Concertului pentru vioară* al lui Hamilton Harty, pe care acest compozitor englez l-a dedicat „lui Joska Szigeti, cu prietenie". Contactul cu personalităţi ca Busoni, Backhaus, Myra Hess, Hamilton Harty, i-a prilejuit cunoaşterea muzicii mari, ajutîndu-l în dezvoltarea sa ca muzician. Treptat, a trecut de la un repertoriu „spectacular" din anii „copilului minune", la un repertoriu de profunzime muzicală. Una din descoperirile lui a fost *Concertul de vioară* de Busoni. Şi-a apropiat lucrări de Harty, Dohnányi, Szymanowski, marcînd devenirea sa spre calitatea de campion al muzicii moderne de vioară.

În 1913, a primit prima lovitură serioasă, cînd s-a descoperit că suferă de tuberculoză. A trebuit să petreacă trei ani la Davos, sub tratament, fiind incapabil să-şi reia cariera solistică pînă în 1917. Apoi s-a stabilit în Elveţia, al cărei climat era adecvat sănătăţii lui. În acel an, 1917, i-a urmat lui Henri Marteau ca profesor de vioară la Conservatorul din Geneva, unde a funcţionat pînă în 1925.

După ce cîntase în Europa cu marile orchestre şi mari dirijori, ca Nikisch la Berlin, anul 1925 i-a adus un mare reviriment în carieră : şansa de a întîlni pe Stokowski în Geneva, care i-a făcut invitaţia de a cînta în Statele Unite. Această invitaţie i-a adus un succes triumfător cu *Concertul* de Beethoven pe care l-a cîntat cu Orchestra din Philadelphia, sub bagheta lui Stokowski, directorul de atunci al Orchestrei. După aceea, a devenit un vizitator regulat în Statele Unite. Interpretarea sa a fost apreciată pentru profunzime şi muzicalitate, dar nu a produs aclamaţiile de stil american pe care le-au primit alţi artişti. Primul recital susţinut la Carnegie Hall, la New York, care marchează de regulă începutul unei cariere mari, a avut loc în acelaşi an, în luna decembrie, cu lucrări de Tartini, Bach, Mozart, Bloch, Prokofiev, Veracini, Dvořak, Kreisler şi Paganini. Repertoriul său a devenit din ce în ce mai vast, fiind orientat nu spre piese de salon, ci spre marii compozitori.

În ciuda cererilor unor impresari orientaţi spre reclamă, Szigeti şi-a construit reputaţia cu asiduitate, ca un „virtuoz erudit", tocmai aprofundînd muzica mare, astfel că în anii 1930 şi-a cîştigat din acest punct de vedere o faimă mondială. Turneele sale de concert însumează de două ori înconjurul planetei, astfel că aproape nu există ţară în care el să nu fi cîntat. Între 1924 şi 1929, a făcut 11 turnee în Uniunea Sovietică, în medie două turnee pe an, reîntorcîndu-se în 1931 şi 1937. Entuziasmul publicului sovietic a fost atît de mare, încît i s-a oferit un post de profesor la Conservatorul din Leningrad, ca succesor al lui Auer.

Scurt timp înainte de izbucnirea celui de al 2-lea război mondial, Szigeti a avut bucuria de a-l întîmpina cu „bun venit" la New York pe prietenul şi colegul său Béla Bartók. Ei cîntaseră împreună mult, în anii 1920, la Londra, Berlin, Roma, Paris, iar la Budapesta cîntaseră în premieră Rapsodia nr. 1 pe care Bartók o dedicase lui Szigeti.

Bartók a sosit la New York în 11 aprilie 1940, părăsind Ungaria în semn de protest împotriva regimului fascist... În America, Szigeti şi Bartók au colaborat mult. Ei au susţinut un recital la Biblioteca Congresului American în Washington. Apoi au cîntat la Carnegie Hall, împreună cu clarinetistul Benny Goodman, noua lucrare a lui Bartók, *Contraste, pentru vioară, clarinet şi pian*, concert care a fost înregistrat. Szigeti a manifestat o mare afinitate pentru muzica lui Bartók care, la rîndul lui, îl aprecia mult pe Szigeti, scriindu-i într-o scrisoare din 30 ianuarie 1944, cu un an înainte de moartea sa, că „regretă că nu i-a făcut Szigeti premiera *Concertului său de vioară*." [6] Era vorba de *Concertul no. 2* care a fost comandat şi prezentat în premieră de Zoltan Szekely.

În timpul celui de al 2-lea război mondial, Szigeti s-a stabilit în California, unde l-a întîlnit pe Stravinski, cu care era vecin de locuinţă. Deşi erau cunoscuţi de mai mulţi ani, abia acum au făcut excelente înregistrări cu muzica lui Stravinski. Curînd Szigeti şi-a reluat turneele în Europa, America de Sud, Japonia, Australia şi Noua Zeelandă. De asemenea a făcut muzică de cameră cu Arthur Schnabel la Edinburgh şi cu Casals la Festivalul de la Prades.

În 1960, Szigeti şi soţia s-au mutat în Elveţia, spre a fi mai aproape de unica lor fiică, căsătorită cu pianistul Nikita Magaloff. Szigeti s-a întors în America spre a participa la diferite activităţi muzicale în Campusuri universitare, incluzînd Harvard şi Dartmouth.

Cît priveşte violonistica lui Szigeti, Carl Flesch îl admira ca muzician, dar îl critica pentru ceea ce s-ar numi tehnică „arhaică" a mînuirii arcuşului. Szigeti ţinea braţul drept mai apropiat de corp decît oricare alt violonist, poziţie cu care Flesch şi alţii nu erau de acord. Cu toate acestea, rezultatul era la Szigeti o admirabilă elasticitate a mînuirii arcuşului. Un critic a declarat chiar că „el avea cel mai elegant braţ drept printre violoniştii în viaţă". Flesch a fost probabil mult mai aproape de adevăr cînd a spus că însemnătatea reală a lui Sszigeti era ataşamentul său pentru muzica contemporană. Totodată, consuma mult timp pentru organizarea structurii pieselor din repertoriul concertelor sale, nu numai din punct de vedere cronologic dar şi luînd în considerare „forma şi densitatea lor". Credea că ordinea în care sînt cîntate piesele poate fi tot aşa de importantă ca şi modul în care un artist plastic îşi desfăşoară picturile pe perete.

Repertoriul lui Szigeti era enorm. Cînd Ernst Bloch a scris *Concertul său de vioară* interpretat pentru prima dată de Szigeti sub bagheta lui Becham în 1939, el a dedicat această lucrare lui Szigeti, fiindcă simţea că numai în mîinile lui ea îşi găsea adevăratul interpret. Prokofiev l-a privit totdeauna pe Szigeti ca pe unul dintre cei mai fini interpreţi şi lui i-a dedicat primul său concert. Toate acestea arată de cîtă preţuire se bucura Szigeti printre muzicienii generaţiei sale.

Szigeti a venit tîrziu pe scena înregistrărilor pe disc. Odată cu îmbunătăţirea tehnicilor de înregistrare, el a făcut regulat înregistrări. Numărul înregistrărilor sale, începînd după sfîrşitul primului război mondial, este enorm şi cuprinde lucrări de la Bach, Mozart şi Brahms la Bartók (multe cu compozitorii la pian — Berg şi Ives). Înregistrarea ciclului complet a celor zece *Sonate* de Beethoven cu Claudio Arrau este memorabilă.

În timpul ultimilor ani petrecuţi în Elveţia, Szigeti s-a ocupat de învăţămînt. Printre elevii săi se numără Arnold Steinhardt, Nell Gotkowsky şi Masuko Ushioda. A participat ca membru în jurii la cele mai prestigioase concursuri în Moscova, Bruxelles, şi Londra, fiind foarte aspru şi meticulos. A fost iubit şi admirat pentru integritatea artistică, intelectul ascuţit şi farmecul personal. Înalt şi subţire, avea o ţinută aristocratică, atît pe scenă cît şi în viaţa cotidiană, fiind apropiat şi cald în conversaţia personală. Era un idealist cu minte practică, un artist care combina spontaneitatea cu intelectualismul structural. Virtuozitatea sa era expresia raţiunii şi a muncii, măreţia sa se găsea în muzicalitatea sa strălucitoare, în vitalitatea, profunzimea şi intensitatea controlată, în ritm şi comunicarea convingătoare.

În 1906, cînd Szigeti avea 14 ani, a primit un autograf de la o mare figură a timpului muzical, pe care se puteau citi următoarele:

„Urarea mea este: Să poţi să fii mulţumit de arta ta — apoi alţii să se bucure de ea; dar primul aspect este cel mai important, Ferruccio Busoni“ 7).

Este un precept de etică artistică pe care Szigeti l-a avut în vedere de-a lungul întregii sale vieţi. A murit la vîrsta de 80 de ani, la 19 februarie 1973, în Lucerna, Elveţia.

Emil Telmányi (1892-)

Emil Telmányi s-a născut în 1892 la Arad, pe teritoriul României de azi. El a început studiul viorii în oraşul natal, apoi a continuat la Academia de Muzică din Budapesta (1905-1911), sub îndrumarea lui Hubay, Koesler şi Hertzfeld, primind în 1906 Premiul Remenyi. În 1911 şi-a făcut debutul în Berlin cu prezentarea Concertului de Elgar. Au urmat turnee de mare succes în Europa şi S.U.A., devenind un reprezentant de seamă al violonisticii maghiare moderne, prin calităţile sale atît de ordin tehnic cît şi interpretativ, prin sensibilitate şi profunzime. El excela în interpretarea muzicii lui Bach, Mozart, Beethoven, Brahms şi Bartok. În 1925, el şi-a format propria sa orchestră de coarde.

În 1940 s-a stabilit în Danemarca, căsătorindu-se cu fiica compozitorului Carl Nielse şi devenind profesor reputat la Conservatorul din Copenhaga. Aici el s-a dedicat cercetărilor asupra muzicii Baroque, inventînd aşa zisul arcuş „Vega“, un model nou cu o convexitate mare şi cu păr a cărui tensiune poate fi ajustabilă, astfel că acordurile din muzica lui Bach pot fi executate nu arpegiat ci simultan pe toate cele patru corzi ale viorii. Dar acest arcuş nu a rezistat concurenţei cu arcuşul modern Tourte, ale cărui calităţi — silueta, eleganţa, elasticitatea — sînt valorificate cu maximă eficienţă de violoniştii de azi.

Tibor Varga (n. 1921)

Tibor Varga s-a născut la 4 iulie 1921 în orăşelul Györ, în Vestul Ungariei, într-o regiune unde au văzut lumina zilei Joachim, Auer şi Flesch. La patru ani, el manifesta deja interes pentru muzică, iar la şase ani a început să ia lecţii de vioară în oraşul natal. La vîrsta de 10 ani, a cîntat în public *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Mendelssohn. Fiind remarcat de profesorul Jenö Hubay, este primit în Academia de Muzică „Franz List" din Budapesta. Aici a lucrat cu Franz Gabriel şi Leo Weiner. La vîrsta de 10 ani, Tibor a fost prezentat lui Carl Flesch cu care va păstra un contact artistic şi uman de lungă durată.

La 14 ani, a intreprins primul său turneu de concerte în străinătate şi a făcut prima înregistrare. A cîntat ca solist sub bagheta lui Dohnányi, Dobrowen, Furtwängler şi a devenit tot mai cunoscut şi admirat pe scena de concert europeană. Deşi muzicienii îi admirau lui Tibor Varga tenacitatea pusă în serviciul muzicii, organizatorii concertelor sale erau contrariaţi de lipsa de interes a talentatului violonist pentru publicitate şi reclamă.

În 1939, la începutul războiului care i-a stopat cariera, Varga a părăsit scena de concert şi a devenit student al Universităţii din Budapesta la disciplina sa preferată, filosofia, urmînd în paralel, ca audient, şi alte cursuri universitare. După război, el revine la muzică. În acel timp, şi-a adus un aport preţios la construirea unui Conservator în oraşul natal Györ. Apoi s-a îmbarcat într-o nouă ipostază a turneelor sale de concerte. Obsedat de muzica lui Bach, Tibor Varga devine interpretul ei ideal, fiind primit cu încredere de critici şi public. Se orientează cu multă pasiune spre muzica contemporană, avînd un mare succes la Viena, Amsterdam şi Londra cu *Concertele* de Alban Berg şi Bartók (nr. 1), ultimul fiind înregistrat pe disc cu Filarmonica din Berlin sub bagheta lui Fricsay. Cu acelaşi zel pentru muzica modernă, Varga a interpretat, la un nivel care a stîrnit admiraţia compozitorului, *Concertul* de dificultate transcedentală al lui Schoenberg. „Aş dori să fiu încă tînăr, îi scria Schoenberg însuşi într-o scrisoare lui Varga, pentru a-ţi dedica mai multă muzică". *Concertul* de Beethoven a constituit de asemenea lucrarea sa favorită, pe care a înregistat-o pe disc, bucurîndu-se de o critică muzicală pozitivă. Tibor Varga şi-a format propria sa orchestră de cameră, cu care întreprinde turnee în Europa şi în alte continente.

Un mare merit socio-cultural şi artistic al său este fondarea în 1964 la Sion, în Elveţia, a unui festival şi concurs internaţional care îi poartă numele, „Festivalul internaţional Tibor Varga", care a transformat frumosul oraş intramontan din cantonul Valais într-un centru muzical internaţional. De-a lungul unui sfert de veac de activitate, au participat la acest festival orchestre majore din Europa şi America, solişti şi şefi de orchestră ca Antal Dorti, Christian Ferras, Simeon Snitkovski etc. Concursul internaţional de vioară a propulsat mulţi tineri violonişti în cariere internaţionale. O serie de violonişti români sînt laureaţi ai acestui concurs, printre care: Ladislau Kiss, Andrei Agoston, Silvia Marcovici, Eugen Sârbu, Mihaela Martin. În cadrul acestui festival sînt organizate, de asemenea, cursuri de vară la diferite discipline la care au predat şi profesori şi violonişti români ca Ştefan Gheorghiu, Ştefan Ruha. Merită a fi subliniate nu numai calităţile sale de virtuoz al viorii, dar şi contribuţia sa importantă ca pedagog al viorii în cadrul Academiei de Muzică din Sion, precum şi sprijinul susţinut acordat tinerilor violonişti în lansarea carierei lor, cu multă afecţiune şi discernămînt în aprecierea valorilor reale.

György Pauk (n. 1936)

György Pauk s-a născut în 1936, la Budapesta. A studiat vioara la Academia de Muzică Franz Liszt din Budapesta, ca unul dintre cei mai tineri elevi ai profesorilor Zathureczki, Weiner şi Kodaly. Încă înainte de a fi împlinit vîrsta de 20 de ani, Pauk obţinuse Premiul I la Concursurile Paganini din Genova, Jacques Thibaud din Paris şi la Concursul Internaţional al radiodifuziunii bavareze din München şi realizase deja turnee în ţările Europei de Est.

În 1961, Pauk şi-a făcut un debut strălucit la Londra, unde s-a şi stabilit, consolidîndu-şi rapid o carieră internaţională printre violoniştii reputaţi din Occident. A cîntat sub bagheta unor dirijori ca Sir Colin Davis, Haitink, Dorati, Boulez, Maazel, Tennstedt, Dutoit. Pauk şi-a făcut debutul în SUA la invitaţia lui Sir Georg Solti cu Orchestra Simfonică din Chicago în 1965 şi de atunci a apărut frecvent cu orchestrele simfonice din Boston, Los Angeles, San Francisco, Cleveland, Houston, Philadelphia, Dallas, cîntînd de asemenea la festivalurile din Aspen, Saratoga, Ravinia, Hollywood Bowul, La Jolla. Pauk a participat la primul Festival al Artelor de la Lincoln Centre din New York. Sfera activităţii sale de concert s-a lărgit continuu, cuprinzînd Australia, Noua Zeelandă, Israel şi Japonia; practic vioara sa a fost ascultată şi aplaudată în marile centre muzicale din cele cinci continente.

Activitatea discografică a lui Pauk este deosebit de bogată, ceea ce constituie un semn al valorii sunetului şi interpretării sale şi al aprecierii de care se bucură pe piaţa muzicală a discurilor. Înregistrările sale cuprind *Concertul* de Alban Berg cu London Sinfonietta (Decca) care a obţinut Premiul discului de Aur, un Album Bartók, selectat ca una din cele mai bune înregistrări ale anului în SUA şi în Ungaria, precum şi *Triplul Concert* de Tippett. Cea mai recentă înregistrare a sa este un Album complet cu program Mozart, realizat cu Orchestra de cameră „Franz Liszt", editat cu prilejul Bicentenarului Mozart, precum şi un disc cu cele trei *Sonate pentru vioară şi pian* de Brahms.

Repertoriul lui Pauk este extrem de larg şi diversificat ca stiluri, cuprinzînd în mod deosebit lucrări clasice şi romantice, dar şi creaţii ale secolului al 20-lea, în principal concertele şi piesele lui Penderecki, Lutoslawski, Peter Maxwell, Tippett, Schnittke. În stagiunea 1990—1991, Pauk a interpretat ultimul concert de vioară al compozitorului sovietic Alfred Schnittke cu Hallé Orchestra, sub bagheta lui Skrowaczewski şi apoi cu Genadie Rosdestvenski la Festivalul consacrat celebrării compozitorului în Londra.

György Pauk a fost în 1991 directorul artistic al festivalului organizat în sala Wigmore Hall din Londra, consacrat Bicentenarului Mozart. Programul acestui festival structurat pe creaţia lui Mozart a inclus participarea unor ansambluri şi solişti reputaţi ca orchestra de cameră de suflători a Europei, cvartetul Takácz, György Pauk (vioară şi violă), Kazuki Sawa (vioară), Nabuko Imai (violă) şi alţii. A fost una din manifestările de prestigiu din Londra ale Bicentenarului Mozart.

L-am ascultat pe György Pauk la Londra, într-un recital în sala St. James Smith Square, de unde programele se transmit direct la radio

(BBC3). György Pauk este un maestru al arcuşului, a cărui aderenţă la coardă produce un sunet mare, colorat şi diferenţiat printr-un vibrato adecvat şi conştient. Este un mozartian desăvîrşit prin sunetul pur şi frazarea precisă, aşa cum am observat în interpretarea *Sonatei pentru vioară şi pian în Si bemol, K454*. Cît priveşte forţa tonală, o cronică din Financial Times (Londra) arată pe bună dreptate: „Sunetul său este destul de mare spre a răzbate în imensa sală Albert Hall, şi chiar să se ridice deasupra orchestrei, şi destul de dulce spre a ajunge la inima ascultătorului".

György Pauk acordă cursuri de măiestrie în multe centre muzicale din lume şi are o clasă permanentă de interpretare la Academia regală de muzică din Londra, primind titlul de Membru de Onoare al acestei prestigioase instituţii muzicale londoneze.

J. ŞCOALA RUSĂ DE VIOARĂ ŞI IMPACTUL LUI AUER ÎN DEZVOLTAREA EI

Şcoala rusă de vioară, ca şcoală naţională, a cunoscut o lungă evoluţie, dar manifestarea ei mai pregnantă a început în secolele 18 şi 19. Desigur, elementul autohton a fost premergător şi decisiv, dar a avut loc şi influenţe diferite străine. În ultima jumătate a secolului al 19-lea şi la începutul secolului al 20-lea, şcoala rusă de vioară a cunoscut un avînt deosebit, pentru ca ulterior, în perioada sovietică, să devină una din cele mai reputate şcoli de vioară din lume.

ORIGINEA ŞI PROMOTORII ŞCOLII RUSE DE VIOARĂ

În secolele 18 şi 19, Curtea Ţaristă din Petersburg stabilise uzanţa de a invita viooonişti străini ca solişti sau pentru muzică de cameră. Pe de altă parte, muzicieni ruşi dotaţi erau trimişi să studieze în Italia, Paris sau Viena. De aceea se poate spune că şcoala rusă de vioară nu a fost niciodată în afara unor legături muzicale cu Europa de Vest. Deasemenea, mulţi muzicieni străini care vizitau Rusia s-au stabilit aici pentru toată viaţa. Primii vizitatori străini au fost violoniştii italieni în secolul al 18-lea : Antonio Lolli, Giovanni Giornovicchi, Pugnani şi Viotti. Au urmat apoi în secolul al 19-lea violoniştii francezi — Pierre Rode şi Charles Lafont la Petersburg şi Pierre Baillot la Moscova. Henri Vieuxtemps a avut un angajament de şapte ani în Rusia (1845-1852) iar Wieniawski s-a stabilit la Petersburg pentru o perioadă de 12 ani (1860-1872). O nouă fază a fost deschisă de violoniştii din Europa centrală, venind din Viena, Budapesta sau Praga. Printre aceştia, Leopold Auer, Ferdinand Laub, Otakar Sevčik, Jan Hrimaly şi alţii au intrat în istoria şcolii ruse de vioară cu contribuţia lor.

Desigur în faţa acestei invazii străine, reacţia elementului autohton rus cu sursa în talentul nativ şi în creaţia muzicală specific rusească a acţionat ca o forţă internă propulsivă în direcţia dezvoltării unei şcoli naţionale ruse de vioară. Rusia era plină de talente descoperite în populaţia ţărănească, trăind în stare de şerbie şi grupate în aşa-zisele orchestre de şerbi. Lîngă balalaică, vioara era tot mai mult auzită în mîinile unor violonişti populari.

Ivan Handoskin (1744-1804) este socotit părintele şcolii ruse de vioară. El a fost şerb. A studiat vioara cu un violonist italian angajat la Curtea Ţarului, progresînd repede şi ajungînd la un nivel comparabil cu acela al violoniştilor italieni. El a compus muzică, în special sonate, dar prefera să se inspire din muzica populară rusă, scriind mai multe piese în formă de variaţii. În ianuarie 1992 am putut asculta una din *Sonatele* lui Handoskin la radio BBC din Londra — interesantă şi frumoasă prin culoarea cîntecului rusesc. El a intrat în istoria muzicii ruse prin creaţia sa izvorîtă din melosul popular.

Alexei Fedorovici Lvov (1798-1870) s-a născut în Reval, la 6 iunie 1798. A început studiul viorii la şapte ani, ca amator, dar s-a dezvoltat apoi repede spre profesionalism, primind o excelentă educaţie artistică şi studiind vioara cu Lafont. El a intrat în armată ajungînd general şi adjutant al lui Nicolae al II-lea. În această poziţie a fost capabil să sprijine mult viaţa muzicală a ţării. În 1837 a succedat fratelui său Theodor ca director al Capelei Imperiale, pentru care a scris mai multe piese corale. El a fost cunoscut în Rusia şi Germania ca un excelent violonist. Era pasionat pentru muzica de cameră, organizîndu-şi la Petersburg propriul său cvartet permanent. El a compus un concert de vioară pe care l-a cîntat cu mare succes în cadrul concertelor Gewandhaus din Leipzig, sub bagheta lui Mendelssohn, *24 de Capricii, Fantezia „Le Duel" pentru vioară şi violoncel,* opere, marşuri şi cîntece. Pierzînd auzul, el s-a retras din viaţa muzicală şi a murit la Kovno, la 16 decembrie 1870.

Un rol important în dezvoltarea vieţii muzicale din Rusia l-a avut înfiinţarea în 1859 a Societăţii Ruse de Muzică, chemată să organizeze viaţa muzicală în Rusia. A urmat înfiinţarea în 1862 a Conservatorului din Petersburg iar în 1866 a Conservatorului din Moscova, două centre puternice de învăţămînt muzical şi violonistic. În 1870 a luat fiinţă o şcoală de muzică la Odessa, transformată ulterior în conservator, creîndu-se astfel un al treilea centru de învăţămînt muzical la Marea Neagră.

Vasili Vasilievici Besekirsky (1835-1919) s-a născut în Moscova, la 26 ianuarie 1835. A studiat la Conservatorul din Moacova şi apoi la Bruxelles cu H. Léonard. El a fost un excelent violonist, concertînd cu mare succes în Bruxelles, Paris, Madrid, Nissa, Leipzig, unde a cîntat un concert compoziţie proprie. Timp de 30 de ani a deţinut poziţia de violonist solist la Opera din Moscova. A fost profesor la Conservatorul din Moscova, avînd printre studenţii săi pe Carl Grigorovici, devenit asistentul lui Joachim la Hochschule şi îndrumătorul lui Huberman. A lăsat o carte de *Memorii,* publicată la St. Petersburg, în 1910.

Adolf Brodsky (1851-1921) s-a născut la Taganrov, în Sudul Rusiei, la 21 martie 1851. A început vioara de copil mic, cîntînd la o vioară-jucărie cîntece populare. Lucrînd acasă cu mai mulţi profesori locali, el a progresat repede, astfel că la nouă ani un cetăţean bogat din Odessa i-a acordat o bursă să studieze la Hellmesberger la Viena, devenind după terminarea studiilor al doilea violonist în faimosul cvartet Hellmesberger. În 1875 a devenit profesor la Conservatorul din Moscova, alături de Hrimaly. Cvartetul său format cu Novacek, Sitt şi Leopold Grützmacher a cîştigat o largă reputaţie. Brodsky a devenit celebru prin interpretarea în premieră mondială în 1881 a Concertului de Ceaikovsky cu Filarmonica din Viena cu un succes fenomenal. După cum se ştie acest concert fusese dedicat lui Auer care l-a refuzat.

Joseph Kotek (1855-1885) s-a născut la Kamenez-Podolsk, la 25 octombrie 1885. Tatăl său era boemian iar mama sa era rusoaică. A studiat la Conservatorul din Moscova cu Ferdinand Laub şi Hrimaly, absolvind în 1877 cu medalie de aur. După ce a studiat cu Joachim la Berlin el a fost numit în 1882 profesor la Hochschule. El este violonistul cu care s-a consultat Ceaikovsky în Elveţia asupra partiturii *Concertului* său de vioară pe care Kotek l-a interpretat cu compozitorul la pian.

Conservatorul din Moscova a format o serie de violonişti mari ca Julius Conus, cunoscut pentru concertul dedicat lui Heifetz, Alexander Petschnikoff, Jssay Barmas, Alexander Moghilevsky, Eugen Michaelowitsch Gusikov ş.a. Konstantin Mostras (1886-1965) a fost un excelent profesor la Conservatorul din Moscova, lăsînd un volum de studii de vioară de mare eficienţă tehnică şi muzicală.

Leopold Auer (1845—1930) şi şcoala sa

Leopold Auer s-a născut la 7 iulie 1845, în Veszbrem, într-o regiune a Ungariei care i-a dat pe Flesch şi Joachim. Tatăl său era zugrav şi prea sărac spre a-i putea da o educaţie muzicală adecvată. Copilul dotat a fost luat la Budapesta cînd avea opt ani, unde a studiat cîtiva ani la Conservator cu Ridley Kohne. Un debut cu *Concertul* de Mendelssohn a stîrnit interesul unor patroni bogaţi, care l-au trimis la Viena pentru studii în continuare. Acolo, a locuit în casa profesorului său Jacob Dont, despre care Auer va scrie în memoriile sale că i-a dat „întreaga fundaţie a tehnicii violonistice“. Auer a participat şi la clasa de cvartet a lui Joseph Hellmesberger. Apoi a luat lecţii şi cu Joachim, care i-a deschis ochii spre muzica marilor maieştri şi spre muzica de cameră.

În 1864, Auer s-a întors la scena de concert. El a apărut ca solist cu orchestra Gewandhaus din Leipzig. Succesul de aici i-a adus prima angajare — concertmaestru la Düsseldorf. În 1866 devine conducătorul unui cvartet la Hamburg. Cu ocazia unei vizite la Londra în 1868, Auer este invitat să cînte *Trio-ul „Arhiducele“* de Beethoven cu Anton Rubinstein şi celistul Piatti. În căutarea unui succesor al lui Wieniawski, Anton Rubinstein l-a recomandat pe Auer pentru postul devenit vacant la Conservatorul din Petersburg. A fost semnat un contract pe trei ani, dar Auer a rămas acolo 49 de ani.

La vîrsta de numai 23 ani, Auer s-a izbit de o situaţie dificilă. Profesional era bine pregătit, capabil să intre în competiţie cu un geniu al viorii ca Wieniawski. Totuşi Auer era în dezavantaj. Critica rusă era aspră. *Concertul* de Mendelssohn cîntat de Auer era sub standardul stabilit de Wieniawski. *Concertul* de Beethoven nu a fost la înălţime, iar cadenţa sa a fost criticată. Auer a cîntat numai prima parte, „ca un student la examinarea finală“.[1] În acelaşi program, Auer a făcut şi prima interpretare a *Serenadei melancolice,* pe care Ceaikovski i-a dedicat-o lui.

Ceaikovski a scris *Concertul său de vioară* în martie-aprilie 1878, în Elveţia, unde tînărul şi talentatul violonist Josef Kotek i-a fost consultant şi cel ce i-a dat prima citire cu compozitorul la pian. Ceaikovski nu l-a consultat niciodată pe Auer şi nici nu i-a cerut permisiunea să-i dedice lui acel concert. Cînd a venit la Petersburg să-i prezinte lui Auer concertul pe care i-l dedicase, Auer, mai mult „intrigat" decît măgulit, a proclamat concertul „de necîntat" şi l-a refuzat. Dar un alt violonist, Adolf Brodsky, a convins dirijorul Hans Richter şi Filarmonica din Viena să-l lase să-l cînte în premieră mondială ceea ce a avut loc la 4 decembrie 1881. Critica vieneză nu l-a acceptat. Totuşi, convins de valoarea concertului, Brodsky l-a luat la Londra şi l-a cîntat la 8 mai 1882 şi apoi la Moscova la 8 august acelaşi an. Dar chiar şi acasă, concertul a fost criticat ca „somnolent şi obositor". Recunoştinţa lui Ceaikovski faţă de Brodsky pentru a-i fi adoptat „nefericitul concert" a fost fără margini. El a mers la tipografie şi a insistat să se tipărească numele lui Brodsky ca dedicator, ştergînd numele lui Auer. După 15 ani, Auer şi-a recunoscut greşeala: în 1893, cu cinci luni înainte de moartea lui Ceaikovski, Auer a cîntat în public concertul „nefericit". A pregătit o ediţie a părţii de vioară, pe care a predat-o tuturor studenţilor săi, încorporînd cîteva schimbări şi tăieturi. Violoniştii mari de astăzi s-au întors la versiunea originală a lui Ceaikovski, cu întreaga splendoare, strălucire şi frumuseţe. Auer şi Ceaikovski şi-au restabilit însă bunele lor relaţii. În ultimii ani, Auer a primit alte dedicaţii de la compozitorii ruşi Glazunov, Arenski, Taneev, dar nu s-a mai întîmplat un incident atît de nefericit ca în cazul concertului lui Ceaikovski.

Ca interpret, Auer era permanent în atenţia publicului, în calitate de solist în spectacolele Baletului Imperial. Pînă în 1906, el era conducătorul Cvartetului de coarde al Societăţii Ruse de Muzică, cu care era frecvent prezent pe scena Petersburgului cu cvartete de Ceaikovski, Borodin, Glazunov, Rimski-Korsakov. Interesul lui Auer pentru muzica lui Spohr, Raff şi alţi maeştri germani nu era împărtăşit de publicul rus. Auer era mult interesat în repertoriul de sonate, avînd ca parteneri mari pianişti ca Anton Rubinstein, Leschetitzky, Taneev şi, mai ales, Anetta Essipova, cu care a colaborat pînă la moartea ei, în 1913. Auer a fost de asemenea şi dirijor, dar această activitate nu era unul din talentele sale majore.

Ca violonist, Auer a fost handicapat de construcţia mîinilor sale mici. El trebuia să practice neîncetat spre a-şi menţine condiţia tehnică, ceea ce făcea cu o disciplină de fier. Scria în memorii: „Mîinile mele sînt aşa de mici şi conformaţia lor este aşa de slabă, încît dacă nu cînt cîteva zile la rînd şi apoi iau instrumentul, simt că am pierdut total facultatea de a cînta. Nu pot spune care din cele două mîini este mai obosită după perioada de inactivitate, mîna stîngă sau mîna dreaptă, cu arcuşul".(2) Cu toate acestea, prin muncă neobosită, Auer a realizat mult ca violonist: tonul său, deşi mic, era frumos, tehnica sa era şlefuită şi elegantă, intonaţia era impecabilă. Nobleţea sa clasică era compensaţia lipsei de temperament înflăcărat. Gustul său muzical era rafinat şi conservativ. Îi plăceau piesele de virtuozitate de Vieuxtemps şi Ernst, dar ocolea compoziţiile lui Wieniawski şi Paganini.

Poziţia lui Auer în istoria artei şi tehnicii viorii a fost decisă de pedagogia viorii, de arta de a preda vioara. Auer n-a fost însă un profesor în sensul comun al cuvîntului. În probleme de tehnică, el nu a fost deloc un profesor; el lăsa pregătirea tehnică în seama asistenţilor. Cu toate acestea, era un partizan al acurateţei tehnice. Am greşi dacă am crede că acest fel de neatenţie la instrucţia tehnică este o metodă ideală. Toţi studenţii lui Auer — cu excepţia lui Heifetz —, se luptau mai devreme sau mai tîrziu cu probleme tehnice. Chiar şi talente naturale, ca Poliakin şi Elman, lucrau de ani de zile să depăşească deficienţe de bază. Mulţi studenţi se ajutau reciproc, fiindu-le jenă să-l întrebe pe Auer. În fapt, Auer nu avea o „metodă“ de valabilitate generală; măreţia sa sta în sesizarea potenţialului fiecărui student şi orientarea dezvoltării individualităţii sale particulare. Se părea că ţinerea arcuşului este o problemă rezolvată, dar şi aici el avea în vedere structura braţului fiecărui student. Nu obişnuia să pună mîna pe vioară şi să demonstreze.

Procedura lui Auer era aproape o hipnoză. Una din studentele sale, Kathleen Parlow, povestea că după ce cîntase frumos în clasă sub îndemnul şi încurajarea lui Auer, acasă n-a mai avut ajutor însufleţitor şi n-a mai reprodus exact şi tot aşa de frumos execuţia făcută sub ochii scrutători ai lui Auer.[3)] Învăţămîntul lui Auer începea unde se sfîrşea tehnica. El îndruma interpretarea muzicală, forma personalitatea studenţilor săi, le dădea stilul, gustul şi educaţia muzicală, le lărgea orizontul, îi îndemna să citească cărţi, le modela comportamentul şi le forma responsabilitatea artistică. Deşi aprecia talentul, cerea participare punctuală, deprinderi de muncă inteligentă, atenţie la detalii. Ura absenteismul. Nici o neglijenţă nu era tolerată. De asemenea, insista ca toţi studenţii lui să înveţe limbi străine, atît de necesare în cazul unor cariere internaţionale.

Auer era cunoscut pentru grija sa faţă de nevoile materiale ale studenţilor săi, ajutîndu-i cu burse, obţinerea unor instrumente mai bune, a permiselor de rezidenţă în Petersburg pentru studenţii evrei, sprijinirea studenţilor în carieră. Cînd micul Mischa Elman şi-a făcut debutul la Londra, Auer a călătorit cu el.

Admiterea in clasa lui Auer era un privilegiu cîştigat prin talent, rămînerea acolo era un test de rezistenţă şi muncă grea. Studenţii îl venerau pe profesor, dar se şi temeau de el. Cuvîntul lui era lege; legea poate fi anulată, dar profesorul nu poate fi contrazis. Auer era rigid, sever, aspru şi chiar jignitor. A fi fost student la Auer era o şansă, dar şi o problemă de rezistenţă.

O lecţie a lui Auer era ca un ritual, ca un concert. Studenţii nu aveau lecţii săptămînal; ei trebuiau să aducă o parte completă dintr-o lucrare majoră planificată pentru mai mult de o săptămînă spre a fi pregătită. Cînd studentul era gata, el trebuia să se înscrie pentru întîlnire la clasă cu mai multe zile ininte, ceea ce producea, fireşte, o anumită tensiune. Înainte de ziua cea mare, totul trebuia pus la punct — cuie, coarde, căluş. Studentul trebuia să se îmbrace în ţinută corespunzătoare. Era admisă participarea nu numai a studenţilor, ci şi a unor oaspeţi distinşi şi muzicieni proeminenţi. Dacă vreun student era surprins, el îi spunea: „Eu i-am invitat ca să vadă cum mînuieşti arcuşul !“ Afară, o mulţime de alţi curioşi urmăreau să prindă cu urechea cîteva sunete sau intervenţii ale maestrului. Profesorul sosea punctual. În timpul lecţiei, se plimba prin clasă, observînd, corectînd, sfătuind, stimulînd şi modelînd interpretarea. Astfel de lecţii nu se potriveau oricui. Cei mai dotaţi au devenit violonişti mari, cei mai puţin dotaţi s-au străduit, dar mulţi au rămas pe drum.

Care era „metoda“ lui Auer ? Studenţii nu ştiau s-o definească. Heifetz spunea că nu este capabil să defineacă ce este „aşa-zisa metodă a lui Auer“. Acea metodă era complet diferită pentru fiecare student. Era suficient să spui: „Am studiat cu Auer !“ Şi totuşi, metoda lui Auer a existat şi există. Ea este arta de a produce personalităţi şi violonişti mari din talente reale, în funcţie de particularităţile şi individualitatea lor. Auer a formulat totuşi cu extremă claritate principiile metodei lui în cartea sa *Violin playing, as I teach it* (Vioara, aşa cum o predau), publicată la New York în 1921. În cele 100 de pagini ale acestei cărţi găsim condensată o sinteză a metodei moderne a cîntatului la vioară, în viziunea lui Auer: cum se ţine arcuşul şi vioara, cum se studiază (practică), producţia tonului, tehnica arcuşului, tehnica mîinii stîngi, note duble, trilul, ornamente, pizzicato, sunete armonice, nuanţe, frazare, sufletul interpretării, stilul, nervii şi cîntatul la vioară, repertoriul violonistic de ieri şi de azi. Aşadar, se găsesc aici răspunsuri pentru orice problemă a tehnicii şi interpretării la vioară, a căror aplicare, în concepţia lui Auer, depinde de individualitatea, înzestrarea, entuziasmul şi personaliatea fiecărui violonist. Traducerea şi publicarea ei în ţara noastră ar fi foarte utilă.

În ce priveşte practica (studiul), Auer era pentru studiul zilnic ca necesitate fiziologică a violonistului. „Experienţa arată — spunea el — că degetele unei mîini au nevoie de a fi ţinute continuu active în scopul păstrării flexibilităţii lor“.[4)] Dar această practică trebuie făcută raţional. Auer recomanda să se procedeze astfel: „Sfatul meu — bazat pe experienţa de ani — este ca niciodată să nu lucrezi mai mult de 30—40 de minute continuu, după care să te odihneşti cel puţin 10—15 minute înainte de a începe din nou“.[5)]

În problema *vibratoului,* deşi în 1920, — cînd Auer a scris cartea — fusese acceptat *vibratoul* continuu al lui Kreisler (care nu fusese studentul lui) şi al lui Heifetz. Auer susţinea că „numai *vibratoul* cel mai economic, mai zgîrcit, este de dorit“, un principiu vechi care nu a prins niciodată măcar la studenţii lui Auer.

Cu privire la modul de ţinere a arcuşului, Auer nu impunea un punct de vedere dogmatic. Fiecare student era liber să-şi aleagă poziţia proprie: unii cîntau cu cotul sus, alţii îl ţineau jos, cîţiva presau bagheta deasupra celei de-a doua articulaţii (falanga a 3-a, după modelul şcolii ruse), alţii presau bagheta deasupra primei articulaţii. Auer a eliberat pe studenţi de tirania „cotului lui Joachim“ şi a poignet-ului îndoit. Judecînd după poze, Auer ţinea arcuşul în sistemul franco-belgian. Majoritatea violoniştilor sovietici de azi ţin arcuşul aşa cum se învăţa la Paris.

Succesul lui Auer ca profesor a început mai ales după anul 1900, o dată cu afluxul de studenţi dotaţi veniţi din părţi ale Rusiei cu populaţie evreiască — Odessa, Berdicev, Minsk sau oraşe mai mici, din Ucraina şi Bielorusia. Odată un talent descoperit (se spunea că pe Mischa Elman „l-a descoperit pe drum“), era adus la Petersburg şi înscris la Conservator. Printre tinerii violonişti care au crescut sub indrumarea lui între anii 1906-1917, au fost Kathleen Parlow, Cecilia Hansen, Toscha Seidel, Mischel Piastro, Richard Burgin, Eddy Brown, Max Rosen, Miron Poliakin, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Efrem Zimbalist.

Auer a avut studiouri şi în afara Petersburgului, pentru cursuri de vară la Londra (1906—1911), la Loschwitz, lîngă Dresda, în Germania, din 1912. În 1918, Auer s-a stabilit la New York, unde preda vioara unui număr select de studenţi care plăteau onorarii mari pentru titlul de elev al lui Auer". De asemenea, el a predat la institutul de Arte (azi Juilliard School) din 1926, precum şi la Institutul Curtis din Philadelphia din 1928. În acel an, Zimbalist a venit la Institutul Curtis unde a rămas pînă în 1968, continuînd tradiţia lui Auer, ca fost student al lui. Auer a publicat cîteva lucrări importante pentru studiul viorii şi interpretarea lor şi a editat un număr de lucrări din repertoriul violonistic. Memoriile sale au apărut sub titlul *My Long Life in Music* (Lunga mea viaţă în muzică).[6] Auer a murit la 15 iulie 1930, la 85 de ani, în timpul unei vacanţe în frumosul şi vechiul său loc de vară, Loschwitz, lîngă Dresda. A fost înmormîntat la New York.

Leopold Auer s-a înscris în istoria artei violonistice prin îndelungata sa activitate, de peste 60 de ani, în domeniul predării viorii. Această epopee pedagogică este poate unică prin formele de expresie şi rezultate practice. Şcoala lui Auer a dat lumii pe cel mai mare violonist al secolului al 20-lea — Jascha Heifetz —, alături de Mischa Elman, Efrem Zimbalist, Nathan Milstein.

K. ŞCOALA RUSĂ DE VIOARĂ ÎN PERIOADA SOVIETICĂ

Leopold Auer a avut un rol important în dezvoltarea şcolii ruse de vioară. Conservatorul din Petersburg (devenit Leningrad în perioada sovietică) căpătase o reputaţie internaţională. După plecarea lui Auer, în 1917, Glazunov, directorul Conservatorului, a dus mai departe această instituţie pe linia tradiţiilor formate, reuşind să convingă conducerea comunistă să trateze cu consideraţie conservatoarele de muzică. La catedra de vioară au fost menţinute unele cadre formate sub îndrumarea lui Auer, care au dus mai departe viziunea lui, ca I. Nalbandian, Serghei Korghiev, Maria Gamovetskaia iar în 1928 a revenit din America Miron Poliakin.

În acelaşi timp Conservatorul din Moscova a cunoscut o dezvoltare spectaculară, lăsînd în urmă pe cel din Leningrad (azi din nou St. Petersburg), mai ales după transferul lui Poliakin la Moscova, devenită din 1918 capitala Uniunii Sovietice. Conservatorul din Moscova a pus la punct o nouă şi viguroasă facultate de vioară, mai ales cu foşti studenţi ai lui Auer ori cu cei ce s-au format sub influenţa lui: Abram Iampolski, Boris Sibor, Konstantin Mostras, Iuri Iankelevici, urmaţi în 1930 de Dimitri Ţiganov, David Oistrach şi, din 1936, Miron Poliakin.

Totodată s-a acordat mai multă atenţie Conservatorului din Odesa, un centru muzical cu tradiţii, dipunea de o operă şi balet, cunoscînd o înflorire încă de la începutul secolului al 19-lea şi unde cîntaseră solişti faimoşi ca Vieuxtemps, Liszt, Wieniawski, Sarasate. Încă în 1850 luase fiinţă o Societate Filarmonică, iar în 1870 a luat fiinţă o şcoală de muzică, ridicată la gradul de conservator în 1913.

În acest centru muzical din Sudul Rusiei, un rol important l-a avut violonistul ***Piotr Stolearski (1871-1944)***. El a studiat la început cu tatăl său, apoi la Conservatorul din Varşovia cu Emil Mlinarski, iar în final cu Josef Karbulka. În 1898 a intrat în orchestra Operei din Odessa, dar pasiunea lui era descoperirea copiilor talentaţi şi stimularea lor în studiul viorii. El a înfiinţat o şcoală privată de vioară cu rezultate spectaculare, poreclită de unii „fabrica de talente“. În 1920 a fost integrat profesor la Conservatorul din Odessa. Stolearski a devenit o figură legendară, un geniu al învăţămîntului viorii. Cu el s-au pregătit toţi cei mai buni violonişti sovietici, între care şi celebrii Nathan Milstein şi David Oistrach. În 1933, pentru recunoaşterea meritelor lui, Şcoala de Muzică din Odessa a primit numele de „Stolearski“, iar în 1939 el a primit titlul de „Artisat al Poporului al Ucrainei Sovietice“. A murit în 1944 la Sverdlovsk, unde fusese evacuat şi unde s-a întîlnit cu fostul său elev, David Oistrach şi a dat lecţii şi fiului acestuia, Igor.

Se consolida astfel noua şcoală de vioară care a şi dat în 1937 primele rezultate spectaculare la Concursul internaţional „Ysaye“ din Bruxelles. Între primii şase clasaţi, cinci erau sovietici : 1. David Oistrach (Profesor Stolearski), 2. Ricardo Odnoposoff (Profesor Flesch), 3. Elisabeta Ghilels (Profesori Stolearski, Iampolski), 4. Boris Goldstein (Profesori Stolearski, Iampolski), 5. Marina Kozolupova (Profesori Mostras, Poliakin), 6. Mihail Fichtenholtz (Profesori Stolearski, Iampolski). [1]

Miron Poliakin (1895-1941)

Miron Poliakin s-a născut în 1895 la Cerkasi, lîngă Kiev. La vîrsta de 10 ani a venit la Kiev spre a studia cu violonista Vusovskaia, o elevă a lui Ferdinand Laub la Conservatorul din Moscova. În 1908, cînd era de 13 ani, a început să studieze cu Auer la Petersburg. În acel timp Poliakin era atît de avansat încît cînta cu aplomb *Concertele* de Mendelssohn şi Ceaikovski. La început, Auer l-a încredinţat spre îndrumare unui asistent al său, Nalbandian. În 1910, Glazunov a fost impresionat de tehnica strălucitoare şi de interpretarea lui Poliakin la o examinare în Conservator, scriind în carnetul său de aprecieri : „Interpretare artistică de înaltă factură. Tehnică minunată. Ton fermecător. Frazare sensibilă. Temperament şi atmosferă în cîntatul său. Un artist complet !“ [2] Poliakin avea atunci numai 15 ani ! În 1912, Poliakin a cîntat la concertul festiv al celei de a 50-a aniversări a Conservatorului din Petersburg. Cariera lui se desfăşura aici bine, dar sperînd mai mult, el a părăsit Rusia Sovietică în 1922 şi a plecat în America. Debutul său la New York în 27 februarie 1922 a fost bine primit, iar mai tîrziu, în 1925, a obţinut premiul I la Concursul Violoniştilor Lumii (World Violinists). Totuşi cariera sa nu se dezvolta pe măsura aşteptărilor lui, astfel că în 1928 s-a reîntors la Petersburg, fiind reintegrat cu bucurie în Conservator.

În 1936, Poliakin s-a transferat la Conservatorul din Moscova, aducînd acolo direct viziunea şi spiritul metodei lui Auer şi întărind mai mult autoritatea Conservatorului din Moscova, devenit principalul centru de învăţămînt muzical şi violonistic din Uniunea Sovietică. El a adus deasemenea cu el disciplina şi exigenţa din clasa lui Auer.

Ca violonist, Poliakin era de neegalat sub raport tehnic şi muzical, dar era adesea deranjat de o anumită nervozitate la începutul apariţiei sale pe scena de concert, pe care treptat reuşea s-o pună sub control. Ca profesor, aceeaşi nervozitate l-a împiedicat să fie acum calm şi metodic. La lecţii el cînta mai mult decît studentul, în credinţa lui în forţa educativă a demonstraţiilor practice. Studenţii învăţau din observarea şi ascultarea lui în clasă, unde putea susţine uneori adevărate recitaluri. El punea accentul pe libertatea braţului drept cu mişcare din umăr, punînd greutate pe baghetă, dar cu flexibilitatea poignet-ului. Degetele mîinii stîngi trebuiau să funcţioneze cu precizie şi sub control. Lucrul esenţial în metoda lui Poliakin era aprinderea şi dezvoltarea imaginaţiei studentului. O descriere a clasei lui Poliakin o avem de la un fost student al său, Jelagin, pe care Boris Schwartz îl citează în cartea sa „Great Masters of the Violin“ : „Clasa lui Poliakin consta numai din doi saa trei studenţi. Nu avea răbdare să-i asculte pînă la capăt. După ce asculta cîteva secunde un concert de vioară cîntat de un bun violonist, el îl întrerupea şi îi critica interpretarea în termeni violenţi. Apoi lua vioara şi, oricît de bine ar fi cîntat studentul, Poliakin cînta totdeauna mai bine.“ 3)

Înregistrările lăsate posterităţii cuprind 12 discuri, cel mai important fiind cel cu *Concertul* de Glazunov (1941) cu Orchestra simfonică Academică, sub bagheta lui Orlov. *Sonata Kreutzer* de Beethoven (1938) este o înregistrare excelentă, reliefînd un sunet frumos, vervă şi muzicalitate disciplinată. Poliakin a lăsat şi cîteva compoziţii de piese scurte, cu iz de virtuozitate.

David Oistrach (1908—1974)

David Oistrach, cel mai mare violonist de reputaţie mondială pe care l-a produs sistemul sovietic, s-a născut la Odessa la 30 septembrie 1908, într-o familie devotată muzicii. Tatăl său, Feodor Davidovici, era bibliotecar, dar cînta la vioară şi îndruma corul Societăţii de Operă locale. Mama sa, Isabella Stepanovna Oistrach era cîntăreaţă şi actriţă. Cînd era de trei ani şi iumătate, i s-a pus în mînă o vioară-iucărie, de care David era foarte fericit. „Eram de trei ani şi iumătate — scrie Oistrach în autobiografia sa Drumul meu, în 1950 — cînd tatăl meu mi-a adus acasă o vioară jucărie şi cînd am cîntat pe ea, mi-am imaginat cu multă plăcere că eram muzician de stradă“. 4) Mama sa a fost prima care s-a gîndit la educaţia muzicală a lui Dodik, dîndu-i primele noţiuni. Dar ce putea face atunci cu o optime de vioară ? Un flautist din orchestra Operei l-a ascultat, dar nu i-a dat nici o speranţă că va deveni vreodată violonist-solist. Nici Dodik nu vrea să audă de acest verdict, el care dorea atît de mult să devină muzician de stradă ! Astfel, lecţiile cu vioara de o optime au fost abandonate. David Oistrach vorbeşte cu respect de tatăl său, care i-a adus prima vioară şi care a avut o influenţă asupra sa, ca un om cu un puternic simţ al familiei şi cu înalte principii morale. Totuşi, influenţa decisivă a avut-o mama sa. Ea îl lua adesea pe micul Dodik la Operă, unde asculta fascinat sunetele muzicii. Deşi nu era prea ataşat viorii sale-iucărie, tăindu-i corzile înaintea zilelor de sîmbătă şi duminică, spre a nu practica în aceste zile, odată cu admiterea sa la Şcoala de muzică din Odessa, el a fost atras de sistemul de predare al noului său îndrumător, eminentul pedagog al viorii, Piotr Stolearski, care l-a integrat curînd în grupuri orchestrale de copii talentaţi. Deşi niciodată nu a fost exploatat ca un „copil minune", Oistrach a progresat vertiginos sub acest regim.

În 1914, cînd încă nu împlinise şase ani, Oistrach a apărut în primul său concert public, într-un program în care figura şi Nathan Milstein cu concertul de absolvire. La vîrsta de 15 ani, el a cîntat *Concertul în La minor* de Bach cu orchestra de coarde a Conservatorului. În anul următor (1924), numele lui Oistrach a apărut pentru prima dată pe un afiş de concert cu un program foarte pretenţios: *Concertul în La minor,* de Bach *Sonata Trilul diavolului* de Tartini-Kreisler, *Melodii lăutăreşti* de Sarasate şi alte piese de virtuozitate. În 1926, Oistrach a obţinut diploma de absolvire a conservatorului, atît la vioară cît şi la violă. Programul acestui concert de rămas bun a cuprins: *Sonata pentru violă şi pian,* de Anton Rubinstein, *Concertul No. 1* de Prokofiev, *Sonata Trilul diavolului* de Tartini-Kreisler şi *Passacaglia* de Händel. Absolvirea conservatorului din Odessa a însemnat încheierea instrucţiei sale formale ca violonist. Oistrach este un caz rar, poate unic, de a fi fost îndrumat numai de un singur profesor.

În 1927, a avut şansa de a cînta *Concertul* de Glazunov sub bagheta compozitorului, într-un turneu în Ucraina, care i-a adus lui Oistrach un succes colosal împreună cu admiraţia lui Glazunov. Pe o fotografie, Glazunov a scris pentru Oistrach : „Celui mai excepţional dotat tînăr virtuoz şi muzician distins David Oistrach, în amintirea concertelor făcute împreună în Ucraina. Cu sinceră admiraţie pentru talentul său — A. Glazunov, 17 noiembrie 1927".[5)]

În 1928, Oistrach s-a mutat la Moscova, unde era puţin cunoscut şi fără afiliere la grupul muzicienilor moscoviţi. I s-a sugerat să se angajeze ca prim-violonist la Orchestra baletului Bolşoi, lucrul cel mai puţin atractiv pentru el. Oficiile de concert îl ignorau, iar el îşi cîştiga pîinea zilnică, cîntînd în brigăzi de concerte populare. În acei ani, Oistrach a cîntat concerte în aer liber pe vreme rece, a cîntat muzică de fond pentru cîntăreţi populari şi dansatori şi a călătorit din oraş în oraş în căruţe cu cai, sau petrecînd nopţi prin staţii de cale ferată.

În 1930, s-a căsătorit cu Tamara Ivanovna Rotareva, o fată din Odessa de origine bulgară, care terminase şi ea conservatorul la pian şi care a fost însoţitoarea şi sfetnicul cel mai devotat de-a lungul întregii sale cariere, pînă în ultima clipă a vieţii lui, cînd a murit în braţele ei în Amsterdam. În acelaşi an, 1930, Oistrach a obţinut premiul I la Concursul de vioară pe întreaga Ucraină, o victorie care i-a dinamizat cariera violonistică. În 1933, s-a adăugat altă victorie mai substanţială, prin angajarea sa de a cînta solourile pentru filmul *Noaptea Leningradului,* în care personajul principal era un violonist, a cărui partitură fusese scrisă de Kabalevski. Interpretarea lui Oistrach a fost atît de emoţionantă, încît a contribuit enorm la succesul filmului. În acelaşi an, a cîntat într-un singur program *Concertele* de Mozart, Mendelssohn şi Ceaikovski. În 1934, Oistrach a fost numit profesor asistent de vioară la Conservatorul din Moscova.

Stînd deasupra tuturor concurenţilor, el a cîştigat premiul I la cel de-al 2-lea Concurs Naţional al Instrumentiştilor din Leningrad. A urmat apoi participarea sa în 1935 la primul concurs internaţional „Wieniawski“, la Varşovia, care constituia primul său pas spre un renume internaţional. Cerinţele acestui concurs erau mai scăzute atunci decît astăzi: maximum 12 minute din Bach, 3 piese de Wieniawski, o lucrare romantică sau contemporană nu mai lungă de 10 minute şi, în final, două părţi dintr-un *Concert* de Wieniawski. Atunci exista în Polonia o atmosferă antievreiască şi antisovietică. Premiile au fost prezentate de nimeni altul decît de Josef Beck, ministru polonez de externe şi colaborator al lui Hitler. Ginette Neveu, o tînără franţuzoaică de 16 ani, a primit premiul I iar lui Oistrach i s-a acordat premiul II. Este adevărat că Neveu era o tînără extrem de talentată, dar Oistrach, la vîrsta de 26 de ani era un violonist matur de primă mărime, unul din talentele violonistice supreme ale secolului al 20-lea. Într-o scrisoare, imediat după proba finală pe care a adresat-o soţiei, el aprecia: „Trebuie să-ţi spun că am fost mulţumit de felul cum m-am prezentat în competiţie. Aceasta a fost, după mine, cea mai de succes interpretare din viaţa mea [6]

După cîteva concerte în Polonia, lui Oistrach i s-a permis să facă turnee la Viena, Budapesta şi Istanbul. Într-o scrisoare din Istanbul, Oistrach scria despre admiraţia lui Ataturk, preşedintele şi modernizatorul Turciei, care a participat la concertele lui, spunînd cu voce tare, între două din piesele cîntate de Oistrach: „Revoluţia noastră nu este încă terminată pe drumul ei lung. Nu am început-o încă în muzică şi artă. Ascultaţi şi învăţaţi!“ [7]

Factorul cel mai propulsiv al carierei mondiale a lui Oistrach a fost victoria sa absolută la Concursul internaţional „Ysaye“ din Bruxelles, în 1937, cînd a cîştigat Premiul I şi medalia de Aur, între 127 de candidaţi. Cariera sa a luat un avînt vertiginos, Acum era cunoscut ca lider printre violoniştii sovietici, respectat peste tot în Europa, fiind în postura de a obţine cele mai atractive angajamente. După acest succes răsunător, mulţi compozitori s-au oferit să-i dedice compoziţii inspirate de forţa personalităţii lui. Astfel, Oistrach, a realizat prima interpretare a unor lucrări ale multor compozitori sovietici cum au fost *Concertele* de Şostakovici, Miaskowski, Kabalevski, Râkov, precum şi *Sonatele* de Prokofiev, Şostakovici şi Weinberg.

Deşi debutul său la Londra n-a avut loc decît abia în 1954 (şi războiul a contribuit la aceasta), Oistrach vizitase Londra încă în 1937, cînd l-a auzit în concert pe Kreisler, atunci în vîrstă de 62 de ani, oferindu-i o experienţă unică şi impresii pentru toată viaţa. În 1955, Kreisler a participat la debutul american al lui Oistrach, pe care bătrînul maestru l-a elogiat fără rezerve.

Fiul lui Oistrach, Igor, născut la Odessa la 27 aprilie 1931, a îmbrăţişat tot cariera tatălui său. Astfel, David Oistrach a devenit primul violonist de elită al cărui fiu a reuşit să facă o carieră violonistică de reputaţie internațională, în dreptul său. Această situație rară a fost apoi cunoscută de Leonid Kogan și Julian Sitkovetsky, ai căror fii, Pavel și Dmitri, au atins de asemenea valori internaționale.

În 1939, Oistrach a fost făcut profesor titular la Conservatorul din Moscova, iar în 1941 și-a format trio-ul său cu pianistul Lev Oborin și celistul Sviatoslav Knușevitzki. În timpul războiului, a susținut numeroase concerte pe front, în spatele liniilor și în Leningradul asediat.

Oistrach a desfășurat o intensă activitate concertistică în țară și în străinătate, pe care a realizat-o cu totală responsabilitate artistică, cu o pasiune înflăcărată, unică, cu sinceritate și o bucurie nespus de mare. Peste 150 de orașe în fosta Uniune Sovietică, mari și mici, apropiate sau depărtate, au ascultat vioara Stradivarius a lui Oistrach. Ceea ce este esențial, este faptul că el se pregătea cu același simț de răspundere, indiferent în ce țară sau oraș mergea să cînte. El a cîntat în mai toate republicile sovietice, în Leningrad, Volgograd sau Odessa, în Urali ori în Orientul Apropiat. A trecut Oceanul pentru prima oară în 1954. În acest an, Oistrach a participat la Festivalul Internațional al Filmului de la Mar-der-Plata, în Argentina, unde, la un concert în aer liber, a fost ascultat de 15.000 de spectatori, la care s-au adăugat încă 25.000 de oameni aflați pe străzile lăturalnice. În acest an prolific Oistrach a debutat la Londra cu concertul de Brahms în sala rotundă Royal Albert Hall (după unele estimări ar avea peste 8000 de locuri, adăogînd platforma de la bază, unde spectatorii stau pe jos în jurul unor fîntîni arteziene eflorescente). Oistrach a cîntat atunci în a doua rundă în cadrul Concertelor promenadă, după ce Heifetz cîntase același concert.

În februarie 1955, David Oistrach a avut un turneu în Japonia, unde a cîntat la Tokio, Osaka, Kioto, Yokohama ș.a. El își reamintește deseori impresia puternică pe care i-a produs-o unisonul de 1000 de violoniști pe care l-a auzit în Tokio.

În 20 noiembrie 1955 a avut loc debutul mult așteptat la New York, la Carnegie Hall, unde se întîlneau trei mari maeștri: Mischa Elman cînta dimineața, David Oistrach cînta la prînz iar Nathan Milstein, seara. Deși invitația de a cînta la New York i-a fost trimisă încă în 1937, acest debut a fost constant amînat. La aceasta a contribuit, în primul rînd, războiul și apoi atmosfera încordată din timpul războiului rece. Cu toate acestea, debutul tardiv s-a realizat cu un succes colosal. Criticul Louis Biancolli de la „New York Telegram and Sun“ accentua: „Ca stilist și muzician, David Oistrach cu greu își poate găsi un egal printre violoniștii generației sale. Nu există nimeni care să-l depășească“.8) Primul său recital la Carnegie Hall a fost urmat de apariția sa cu Filarmonica din New York, sub bagheta lui Dmitri Mitropoulos în 29 decembrie 1955, cînd a realizat premiera americană a *Concertului No. 1* de Șostakovici, dedicat lui. La sfîrșit au fost explozii de ovații. Ca răspuns, Mitropoulos a ridicat partitura către audiență, dar, de fapt, Oistrach era cel care se afla în centrul entuziasmului. După acest debut triumfător, David Oistrach a concertat în fiecare an în America, înregistrînd acele discuri nemuritoare cu Orchestra „Philadelphia“ și cu Filarmonica din New York, sub bagheta unor mari dirijori ca Mitropoulos și Ormandy. În Germania de Vest a debutat în 1954, unde a revenit frecvent. După debut, un ziar și-a intitulat discuția despre concertul său cu sloganul: „Bravo, dar de ce nu mai devreme ?“

În România a cîntat des, începînd cu concertele din 1945, imediat după război, cînd l-a cunoscut pe George Enescu şi a legat strînse prietenii cu violoniştii români ca Ion Voicu (care a studiat cu Oistrach în anii 1950), Ştefan Gheorghiu, Mihai Constantinescu, Ştefan Ruha şi mulţi muzicieni români şi profesori de la Conservatorul din Bucureşti. Despre personalitatea radiantă a lui Oistrach, Alfred Hoffman scria în cronica sa privind recitalul lui Oistrach din septembrie 1971 de la Ateneul Român, următoarele: „În momentul de faţă, Oistrach a ajuns definitiv pe culmile însorite, de unde îşi îmbrăţişează auditoriul cu privire sigură, şi, în acelaşi timp, plin de căldură. Parcă la nici un alt violonist valoarea umană nu este atît de evidentă, depăşind şi transfigurînd condiţia instrumentistului. Fizic, are soliditatea unui munte, iar figura sa capătă, în încordarea actului creator, o expresie leonină. Mai presus de toate, însă, domină conştiinţa responsabilităţii pe care o simţi că artistul şi-a asumat-o în clipa urcării pe podium“ 9). Printre marile personalităţi muzicale, violonişti, compozitori, dirijori cu care Oistrach s-a întîlnit pe tărîmul activităţii sale, ca Nikolai Miaskovski, Serghei Prokofiev, Dmitri Şostakovici, Dmitri Kabalevski, Paul Hindemith, Jan Sibelius, Fritz Kreisler, Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Jascha Heifetz, Leonid Kogan, Isaac Stern, Efrem Zimbalist, Pablo Casals, Sviatoslav Richter, Evgheni Mravinski, Eugene Ormandy ş.a., George Enescu s-a bucurat de o mare afecţiune şi admiraţie din partea lui, de la prima lor întîlnire în 1945, cînd Enescu a dirijat în Ateneul Român *Concertul* de Ceaikovski, avîndu-l ca solist pe Oistrach. A urmat apoi colaborarea şi mai strînsă în timpul vizitei lui Enescu la Moscova, în 1946, cînd Enescu a apărut ca violonist, dirijor şi pianist, în admiraţia lui Oistrach şi a celorlalţi muzicieni sovietici. În conversaţia dintre Igor Oistrach şi Victor Jusefovici, autorul volumului despre David Oistrach, relaţiile de respect şi afecţiune între Oistrach şi Enescu ocupă un întreg subcapitol. Igor Oistrach spune: „Ştiu că tatăl meu a simţit imediat pentru Enescu o mare dragoste, şi totdeauna vorbea cu entuziasm despre el“ 10)

De cînd Oistrach a atins supremaţia în faima sa internaţională, viaţa lui a însemnat muncă continuă, ca violonist, dirijor şi profesor. Programul său cu greu lăsa un moment de relaxare şi atunci, el se delecta cu lectură şi informare social-politică. Spre deosebire de mulţi muzicieni excelenţi ale căror interese sînt limitate la arta lor, Oistrach a fost un bărbat extrem de inteligent, cu un imens spirit umanist şi cu o largă deschidere spre lume. Nici un violonist de la Kreisler încoace n-a fost atît de universal idolatrizat ca persoană ca David Oistrach. În ciuda fluctuaţiei relaţiilor dintre URSS şi Vest, oamenii de pretutindeni erau sensibili la calităţile lui Oistrach, aşa cum s-a întîmplat şi cu Kreisler în acea atmosferă anti-germană din timpul primului război mondial. Activitatea lui Oistrach era un exemplu edificator de coexistenţă în domeniul muzicii.

Oistrach muncea mult, mergea din triumf în triumf, iar soţia sa se plîngea mereu că îşi neglijează sănătatea. Starea de oboseală, mai tîrziu agravată de obezitate, a dus în 1964, în timpul interpretării *Concertului No. 2* de Prokofiev la Leningrad, la primul atac de cord, care l-a forţat să stea multă vreme în spital. Atunci a primit numeroase scrisori din ţară şi străinătate, pline de îngrijorare pentru sănătatea lui, cu speranţa de a-i auzi din nou vioara. Pe lîngă muzicienii sovietici, i-au scris Pablo Casals, Yehudi Menuhin, Gaspar Cassado, Marguerite Long, Darius Milhaud, Solomon Hurok, Bernard Gavoty. Regina Elisabeta a Belgiei, ca întotdeauna, i-a arătat întreaga afecţiune şi compasiune, fascinată de arta sa de la Concursul din Bruxelles: printr-un pilot al liniilor aeriene belgiene i-a trimis la Hotelul Europa, unde Tamara Ivanovna se afla lîngă Oistrach, un coş cu căpşuni proaspete, şi o telegramă cordială.

După ce s-a refăcut, şi-a reluat activitatea concertistică, în ciuda avertizărilor medicilor care îi cereau să-şi reducă activitatea şi să renunţe la turnee. Undeva s-a aflat despre reacţia lui Oistrach la aceste recomandări: „Dacă nu mai ai voie să cînţi la vioară, atunci la ce mai merită să trăieşti?“ În 1973, Oistrach a petrecut multe luni în spital, iar stagiunea 1974—1975 se anunţa încărcată. A început cu o serie de concerte în fosta URSS, apoi a cîntat şi a condus la Stockholm Orchestra Simfonică din Moscova. După aceea a cîntat la Kiev, în festivalul de toamnă *Concertul* de Ceaikovski cu o excepţională strălucire şi vervă, după opinia multor muzicieni prezenţi. După concertul de la Moscova, Oistrach a călătorit în Olanda, unde a susţinut un ciclu de concerte la Amsterdam, conducînd şase concerte şi fiind solist în trei dintre ele. În 24 octombrie 1974, Oistrach a suferit un atac de cord, căruia nu i-a mai putut supravieţui, murind în braţele soţiei. Oistrach a murit la apogeul carierei. Văduva sa, Tamara, suferind o puternică depresiune după moartea lui David Oistrach, a încetat şi ea din viaţă în 1978.

Oistrach a fost o figură de părinte pentru o întreagă generaţie de violonişti sovietici şi nu a existat nici unul, în termeni de autoritate muzicală, care să-i ia locul. Oistrach a fost universal iubit şi admirat, nu numai pentru arta sa, ci şi pentru calităţile sale umane. Menuhin scria: „L-am îndrăgit imediat. Nu numai pentru că era un om gentil, devotat, de inimă, dar şi pentru că era de asemenea simplu şi ingenios. Niciodată nu simţea nevoia să apară altul decît era..., ci se prezenta el însuşi sincer, fără alte gînduri, timiditate ori îndoieli despre primirea sa, o completă fiinţă umană.“ [11)]

Sinceritatea era parte importantă a personalităţii sale muzicale; ea se putea simţi în fiecare frază, în fiecare gest. Postura sa pe scenă era simplă şi neafectată. Nu se manifesta nici un fel de exhibiţie exterioară, nici un temperament artificial, ci numai o căldură interioară, care venea din adîncul inimii sale, Interpretarea sa combina eficienţa tehnică cea mai înaltă cu înţelegerea intelectuală profundă şi lirismul interior, într-un echilibru unic. Forţa sa intelectuală era imensă; îşi lucra şi relucra repertoriul urmărind totdeauna să-l îmbogăţească, ascultînd şi reascultînd propriile înregistrări cu un simţ autocritic neîngrădit. Interpretarea sa avea calităţi superioare, poate unice. Abram Iampolski îl caracteriza încă în 1937 pe Oistrach şi arta sa, astfel: „El este un muzician extraordinar, care în fiecare aspect este armonios. Ceea ce te izbeşte în cîntatul său este simplitatea şi extraordinara perfecţiune care merge mînă în mînă cu stăpînirea instrumentului său“, iar pianistul Alexander Goldenweiser îl caracteriza, la rîndul lui, astfel: „Nobilă simplitate, gust imaculat şi simţ al moderaţiei, superbă virtuozitate care niciodată nu degradează într-un scop în sine, rămînînd totdeauna mijlocul realizării intenţiei artistice. Toate aceste însuşiri fac din Oistrach, fără îndoială, unul din cei mai mari violonişti ai timpului“. [12)]

Oistrach nu îşi privea niciodată profesia ca fiind una uşoară. Sentimentul său puternic de răspundere făcea ca atunci, cînd venea să interpreteze o lucrare în public să intervină o anumită stare emoţională. Un autocontrol raţional începea atunci să acţioneze şi interpretarea sa devenea echilibrată, lipsită de accente brutale, sunetele viorii erau pline, rotunde, catifelate, cursivitatea discursului muzical era fermecătoare. Chiar şi partiturile spinoase, colţuroase, sunau la fel de dulce, astfel că fiecare notă, fiecare pasaj cînta (în sensul vocii umane). Kreisler a elogiat faptul că Oistrach cînta ceva mai rar decît alţi violonişti. În realitate, Oistrach nu cînta atît de rar, dar totul era relaxat şi natural, ca şi cînd instrumentul ar fi fost o extensie a corpului său, iar echilibrul perfect al unui ritm introduce, cînd valorile notelor nu sînt sacrificate, un element de normalitate, naturaleţe şi linişte, în opoziţie cu grăbirea şi precipitarea unor violonişti „virtuozi", tentaţi spre ritmuri „fugătoare". Ascultaţi înregistrarea lui Oistrach cu *Concertul* de Dmitri Kabalevsky şi veţi vedea că tocmai ritmul extrem de rapid şi succesiunea notelor, fiecare cu autonomia şi valoarea ei, în interacţiunea lor sonoră de-a lungul frazelor muzicale, face ca această înregistrare să fie unică, evocînd memorabila artă violonistică a lui Oistrach.

Deşi nu era exhibiţionist, Oistrach se bucura cînd cînta în public, nu ca un „martir" pe podium, ca Huberman şi Poliakin, care se agitau şi se frămîntau înaintea fiecărei apariţii pe scenă, ci fiind întotdeauna gata şi capabil să dea tot ce are mai bun publicului. Niciodată n-a vrut să reducă numărul concertelor sale, deoarece el simţea că artistul se izolează de însăşi profesia sa dacă stă prea mult timp departe de public. El are nevoie, pentru a-şi menţine abilitatea, de atenţia publicului. Lucra intens, nu totdeauna cu vioara în mînă, dar şi cu mintea. Energia şi abilitatea sa de a lucra erau fără limite.

Oistrach a avut un model tehnic propriu. Ambele mîini funcţionau cu precizie şi siguranţă, fără efort. Aceasta s-a datorat lui Stolearski, ai cărui elevi aveau toţi poziţia mîinilor excelentă. Conceptul lui Oistrach privind stăpînirea viorii avea la bază cultivarea sunetului care depinde de stăpînirea arcuşului, mai mult decît de *vibrato* — acelaşi punct de vedere ca şi la Joachim şi Capet. El compara trăsătura de arcuş cu respiraţia — un dar înăscut, dar care se poate învăţa. Un sunet frumos trebuie să pătrundă nu numai cantilena ci şi orice pasaj tehnic. Totul trebuie să sune. Violonistul trebuie să-şi dezvolte urechea internă pentru sunetele pe care vrea să le producă, să audă partitura în succesiunea sonoră cît mai frumoasă şi mai logică a frazelor muzicale.

Braţul drept al lui Oistrach era de o perfecţiune clasică, producînd o varietate de articulaţii prin folosirea lui pentru forţă şi a poignetului pentru elasticitate, atît în cantilene, cît şi în pasaje tehnice cu trăsături de arcuş accelerate. La Oistrach, rolul *vibratoului* era subordonat arcuşului în producerea tonului. Dar Oistrach folosea vibratoul cu mare subtilitate şi varietate, de la tonuri „albe", la tonul pasional senzual, predominînd *vibratoul* din poignet. Digitaţiile sale erau raţionale şi destul de moderne în prevenirea unor glissando-uri nenecesare şi folosirea extensiilor.

Dacă în trecut arta interpretativă dispărea odată cu purtătorul ei, astăzi arta lui Oistrach este perpetuată de marele număr de discuri făcute cu multe companii care l-au solicitat, interesate în înregistrarea interpretărilor sale pline de originalitate ca: Melodia din URSS, firme din Polonia, Cehoslovacia, Anglia, America, Germania, Japonia, de la RCA în America la Deutsche Gramophon în Germania. Aceste discuri cuprind virtual întreaga literatură a viorii, de la Bach la Bartók. De asemenea, el a editat toate concertele şi piesele dedicate lui, dar şi multe lucrări din repertoriul clasic. Este important de subliniat că ediţia Concertului de Ceaikovski, făcută în colaborare cu Mostras, părăseşte revizuirile lui Auer şi restaurează textul original cu numai una sau două excepţii.

Oistrach a fost de asemenea un eminent profesor. Un violonist cu o astfel de disciplină mentală şi muzicală era în mod firesc predestinat să fie şi un bun profesor. Cînd a fost numit la facultate, Oistrach avea numai 26 de ani, nu avea experienţa necesară şi nici nu ajunsese la maturitate ca artist. În acel an (1934), vizita lui Heifetz, discipolul lui Auer, a fost deosebit de instructivă pentru el. Oistrach învăţa de asemenea observînd clasele superioare din conservator. Numirea lui Oistrach la Conservatorul din Moscova avea şi rolul de a contrabalansa dominaţia tradiţiei Auer, prin influxul concepţiilor pedgogice ale şcolii din Odessa. Rezultatul a fost tocmai confluenţa celor mai bune idei şi practici din Petersburg, Moscova şi Odessa şi formarea tradiţiilor şcolii sovietice de vioară concentrate la Conservatorul din Moscova. În acest cadru, Oistrach a predat arta şi tehnica viorii din 1934 pînă în 1974, fiind figura centrală.

Oistrach s-a consacrat cu generozitate activităţii nobile de profesor. Era un mare pedagog, considerîndu-şi clasa un laborator creativ, menit să influenţeze creşterea artistică atît a studenţilor cît şi a profesorului însuşi. S-ar crede că un profesor interpret de talia lui Oistrach ar pune accent pe latura demonstrativă în clasă, cum făcea Poliakin. Dimpotrivă, el demonstra numai cînd începea să lucreze o piesă nouă, ajutîndu-l pe student să rezolve problemele specifice. O dată lucrarea învăţată, Oistrach nu cînta, în scopul de a lăsa studentul să găsească soluţiile lui la problemele tehnice şi muzicale, să-şi dezvolte propria viziune artistică.

Oistrach avea un program încărcat de concerte, astfel că studenţii săi erau îndrumaţi pe timpul turneelor lui de asistenţi, foştii lui studenţi, iar cînd venea Oistrach, totul era verificat, controlat, stabilindu-se programul şi direcţiile dezvoltării viitoare a studentului. A pregătit mulţi studenţi, care au devenit solişti, conducători de ansambluri orchestrale, asistenţi de conservator. Printre aceştia se numără Simeon Snitkovski, asistentul lui Oistrach şi deţinătorul unui premiu la concursul „Enescu“, Valeri Klimov, Victor Pikaizen, Gidon Kremer, Liana Isakadze, toţi binecunoscuţi ca solişti, asistenţi de conservator sau conducători de ansambluri muzicale.

Este de menţionat şi un alt aspect al activităţii violonistice a lui Oistrach şi anume pasiunea sa de a-şi extinde repertoriul la o vîrstă înaintată, cînd învăţa şi memoriza lucrări noi, cu o uşurinţă uluitoare. A învăţat şi interpretat *Concertele* de Sibelius, Elgar, Walton, Hindemith, Bartók, *(nr. 1)*, Stravinsky, Szymanovski şi Ernst Mayer; a învăţat şi interpretat numeroase piese ale compatrioţilor săi, multe fiind dedicate lui, cum au fost Concertele de Haciaturian, Şostakovici (1 şi 2), Miaskowski şi *Concertul* de Kabalevsky, dedicat tineretului, precum şi *Sonatele* de Prokofiev *(Fa minor)*, Şostakovici (Op. 134), pe care compozitorul i-a dăruit-o lui Oistrach cu prilejul celei de a 60-a aniversări.

Un aspect important al vieţii şi activităţii lui Oistrach a fost colaborarea sa de cel mai înalt nivel cu fiul său, Igor. Cea mai remarcabilă formă a acestei colaborări a fost reînvierea repertoriului uitat pentru două viori. Ei au cîntat şi au înregistrat o varietate de duete de la Leclair la Prokofiev, adevărate modele de coordonare în termeni de articulaţie, calitatea tonului şi interpretare. O dată ce fiul lui Igor, Valery, a devenit şi el violonist de perspectivă, a început să se vorbească de „tradiţia Oistrach". (Vezi revista „Strad", martie 1989, Londra). În adevăr, am avut prilejul să-l ascult pe Igor şi pe fiul său, Valery, cîntînd împreună, în sala Barbican din Londra, *Simfonia Concertantă* de Mozart (Igor cînta la violă), într-o realizare artistică care merită pe deplin încadrarea în „tradiţia Oistrach", perpetuînd imaginea marelui David.

Oistrach a fost un exemplu de dăruire totală muzicii. Personalitatea sa integră, de o înaltă moralitate, plină de bunătate şi căldură umană, va rămîne pentru totdeauna modelul suprem al vieţii unui predestinat al viorii secolului al 20-lea. În timpul vieţii a fost onorat cu premiul Charles Cros al Academiei Franceze pentru înregistrări muzicale din Paris, apoi cu un Doctorat Honoris Causa al Universităţii din Cambridge şi alte premii. Dar toate acestea mi se par că nu acoperă decît parţial întreaga recunoştinţă pe care i-o datorează lumea muzicală contemporană.

Leonid Kogan (1924-1982)

Leonid Kogan, singurul concurent sovietic al lui Oistrach, s-a născut în 1924 în oraşul industrial Dnepropetrovsk, în Ucraina. A început să studieze vioara la şapte ani în Şcoala elementară de muzică locală. Talentul său era atît de pronunţat, încît în 1934 a fost trimis la Moscova să studieze în grupul de copii dotaţi din cadrul Conservatorului, grup care a devenit nucleul Şcolii Centrale de Muzică, unde au învăţat de asemenea, Rostropovici, Maxim Şostakovici şi fiul lui Kogan, Pavel, violonist şi dirijor.

Leonid Kogan a fost repartizat în clasa lui Abram Iampolski care, impresionat de talentul băiatului, a aranjat să locuiască la el acasă. Această îndrumare zilnică adăugată muncii de la clasă, a făcut ca Leonid să progreseze vertiginos. A stîrnit atenţia generală, cînd, la un concert al elevilor în 1937, la vîrsta de numai 13 ani, Kogan a cîntat *Concertul* de Brahms. În 1943, Kogan a intrat la Conservator, cînd era deja bine cunoscut ca tînăr interpret. Pe atunci, el era un admirator al lui Szigeti, foarte des prezent cu concerte în fosta Uniune Sovietică. Dar tehnica lui Kogan evolua rapid spre marea virtuozitate a lui Heifetz şi spre stilul de cîntat al acestuia. Într-un program din acel timp, Kogan a introdus *Trilul diavolului,* urmat de 6 aranjamente ale *Studiilor* de Scriabin, între care unul, cel în terţe, era prelucrat de Szigeti. Talentul său a fost repede recunoscut, fiind trimis în turnee de concert în Siberia, Mongolia şi Estul îndepărtat.

În toamna lui 1947, Kogan a cîştigat premiul I la primul Festival Internaţional al Studenţilor de la Praga. După terminarea Conservatorului în 1948, Kogan a decis să rămînă la cursurile postuniversitare pentru anul 1949. În acel an, lucra la dizertaţia sa asupra lui Wieniawski, dar toţi au rămas uimiţi de interpretarea integrală a celor *24 de Capricii* de Paganini.

Cu o astfel de experienţă bogată, Kogan era gata de a se lansa în competiţii dificile. În adevăr, la Concursul Regina Elisabeta din Bruxelles din 1951 (fost Concursul Ysaye), Kogan a luat Premiul I şi medalia de aur, repetînd victoria lui Oistrach din 1937. Premiul al 2-lea i-a revenit lui Mihail Vaiman din Leningrad.

Kogan şi-a făcut debutul la Paris în 1955, cînd publicul din sala Palatului Chaillot a explodat în aplauze, iar criticii au fost extaziaţi. El a cîntat atunci trei *Concerte* — Mozart *nr. 3,* Brahms şi Paganini *nr. 1.* Aceste concerte au rămas favoritele lui, dar el şi-a extins mereu repertoriul. În stagiunea 1956-1957 Kogan a cîntat într-un ciclu numit „Dezvoltarea concertului de vioară“ un număr de 18 concerte în şase seri, cu orchestra. Lui Kogan îi plăcea să susţină programe ciclice: cele şase *Sonate solo* de Bach, cele *24 de Capricii* de Paganini, sau cele 10 *Sonate* de Beethoven.

Debutul său la New York, la Carnegie Hall a avut loc în stagiunea 1957-1958, cu *Concertul* de Brahms, sub bagheta lui Pierre Monteux. Deşi a fost recunoscută excelenţa sa violonistică, totuşi el nu a fost primit cu acelaşi bun venit în extaz, cu care a fost primit Oistrach. „Era ceva rezervat şi distant în cîntatul lui Kogan: îi lipsea impactul final al unei mari personalităţi muzicale, deşi era frumos şi cizelat impecabil controlat. Această abordare obiectivă poate fi o ampretă personală· prozaic mai degrabă decît emoţional“. [13)]

Kogan a arătat interes susţinut pentru muzica nouă, ceea ce a încurajat compozitorii sovietici să-i dedice lucrări cum au fost concertele de Hrenikov, Karaiev, Knipper, Bunin, *Concertul-rapsodie* de Abram Haciaturian. El a fost primul violonist sovietic care a cîntat şi înregistrat *Concertul* de Alban Berg.

La apogeul carierei sale, Kogan avea un repertoriu vast şi o tehnică miraculoasă. Henry Roth, în lucrarea sa *Great Violinists in Perfromance,* îl caracterizează pe Kogan ca „artistul uluitor care a colorat formaţia sa sovietică riguroasă cu influenţa lui Heifetz, în timp ce şi-a păstrat propria individualitate“[14)] ·În marile concerte clasice (îndeosebi Beethoven, Brahms), interpretarea sa se caracteriza prin forţă, nobleţe şi un admirabil simţ al purităţii stilistice, cu o intonaţie pură şi infailibilă. Comanda tehnică era superbă. Aceste calităţi pot fi observate ascultînd discurile sale făcute între 1950-1952. Înregistrarea sa cu *Tema Originală cu Variaţiuni* de Wieniawski, ca să ne referim la un simplu exemplu, este unică prin perfecţiune tehnică, claritate şi puritate, în care virtuozitatea transcedentală este subordonată muzicii, curgerii frazelor şi variaţiilor într-un şuvoi sonor clocotitor.

Kogan a fost frecvent oaspete al ţării noastre. În 1973 el a deschis Festivalul Enescu cu *Concertul nr. 3 şi Adagio în Do major, K 261* de Mozart, care fuseseră mai înainte înregistrate pe disc cu Orchestra Societăţii de Concerte a Conservatorului din Paris, sub bagheta lui Constantin Silvestri. În timpul aceluiaşi festival am avut şansa să-l admirăm într-un recital acompaniat la pian de fiica sa, Nina Kogan, claritatea sunetului, tonul cald, siguranţa şi facilitatea naturală a tehnicii, eleganţa şi nivelul artistic superior, precum şi mutaţiile stilistice într-un program complex cu *Sonatina în Sol minor nr. 3* de Schubert, *Sonata Kreutzer* de Beethoven, *Sonata nr. 2 în La minor* de Brahms, *Scherzo* de Brahms şi 6 *Dansuri* de Brahms.

Kogan a fost apreciat cu multe onoruri în ţara sa, primind Premiul Lenin în 1965 şi Titlul de Artist al Poporului al URSS în 1966. Dar moartea sa neaşteptată şi timpurie, la numai 58 de ani, a lipsit şcoala sovietică de vioară de o figură dominantă în perioada de după Oistrach.

Galina Barinova (n. 1910)

Printre violoniştii sovietici mai în vîrstă se situează şi Galina Barinova (n. 1910) care a fost cunoscută într-un timp ca prima femeie violonistă a fostei Uniunii Sovietice. A fost eleva lui V.A. Zavetnovsky în Leningrad şi a oţinut în 1937 premiul III în prima competiţie muzicală unională sovietică. În 1950 a primit una din cele două viori Stradivarius din colecţia de stat pe care a cîntat mulţi ani David Oistrach. Ea a înregistrat 54 de compoziţii, toate în fosta URSS, dintre care numai *Concertul* de Mieczyslaw Karlowicz, compozitor polonez, *Sonata pentru vioară solo* de Prokofiev şi cîteva *Sonate* de Bach cu acompaniament de pian pot fi considerate lucrări majore. Interpetarea ei reflectă o expresivitate moderată, iar „tonul ei este stînjenit de un vibrato rar, este solid, dar nici dulce, nici suav“. [15] Deşi Barinova a fost contemporană cu Oistrach, totuşi Elisabeta Ghilels şi Marina Kozolupova au fost cele două violoniste sovietice care au fost laureate ale Concursului „Ysaye“ de la Bruxelles, din 1937.

Boris Goldstein (n. 1922)

Boris Goldstein s-a născut la Odessa, în 1922. A studiat cu Stolearski la Odessa şi apoi cu Abram Ilyci Iampolski (1890—1956) la Conservatorul din Moscova. Boris a fost considerat „copil minune“. La vîrsta de 14 ani el a cîştigat premiul IV la Concursul Wieniawski din 1935, de la Poznan, concurs cîştigat de Ginette Neveu, premiul doi fiind acordat, nu fără surprindere, celui ce avea să devină cel mai mare violonist sovietic, David Oistrach. În 1937, la 15 ani, el s-a situat pe locul al 4-lea la Concursul „Ysaye“ din Bruxelles, unde Oistrach a luat premiul I.

Deşi respectat la nivel înalt, cariera lui Goldstein nu a atins un renume internaţional. Fără îndoială că dominaţia lui Oistrach în sfera sovietică, ca şi a lui Heifetz în Vest, au fost responsabile pentru cariera sa moderată. Cu toate acestea, el este un violonist strălucit ale cărui daruri naturale sînt apropiate de ale lui Oistrach. Cele 40 de discuri ale lui cuprind *Concertele* de Mendelssohn, Conus, Arensky, Glier, Bach, apoi *Sonatele* de Bloch *(No. 1)*, Szymanowski *(No. 1)*, Poulenc, Honegger şi *Sonata Primăverii* de Beethoven. Înregistrarea *Concertului în Sol minor, op. 100*, de Glier, orchestrat de Liatoşinski, cu V. Esipov şi orchestra Societăţii Filarmonice din Moscova, relevă un artist de superbă calitate. Interpretarea lui Goldstein este răpitoare, măiestria artistică, este excepţională. Stilul său indică ceva din influenţa lui Heifetz, dar prin sunetul său catifelat, proiectînd un *vibrato* diversificat şi elegant, reaminteşte pe Oistrach. Articulaţia arcuşului este stăpînită. Cîntatul său este superior şlefuit, de sensibilitate romantică cu o puternică notă personală, dar care este mai puţin pronunţată decît la cele mai proeminente personalităţi violonistice internaţionale, după relatările celor ce l-au ascultat pe viu, situîndu-se însă în eşalonul de vîrf al interpreţilor sovietici.

Mihail Vaiman (1926—1978)

Mihail Vaiman a început să studieze vioara cu tatăl său, care, mai tîrziu, a fost ucis în război. Apoi a studiat cu Stolearski la Odesa, dar a fost considerat leningrădean, absolvind Conservatorul din Leningrad şi devenind profesor acolo. A murit pe neaşteptate la vîrsta de 52 de ani.

L-am ascultat pe Vaiman într-un recital la Leipzig, în iunie 1968, păstrînd în memorie şi azi răsunetul acelui eveniment muzical. Vaiman era un violonist excelent, un interpret de esenţă romantică, dar fără exagerări şi cu un perfect control şi disciplină a organizării întregului material sonor. El a lăsat moştenire 40 de discuri cu înregistrări ale *Concertelor* de Haydn *(în Fa major)*, Telemányi *(în Si major)*, Vivaldi *(No. 6)*, Sibelius, Mozart *(No. 5)*, Bach *(No.2)*, A fost medalist cu aur la Concursul Ceaikovski.

S-a afirmat că Vaiman era mai excitant în concertul viu decît în înregistrări pe disc sau casete. Pe scenă, desfăşura un temperament ardent şi un ton sonor produs de un arcuş purtat mai aproape de căluş şi utilizînd aproape cea mai mare parte a părului. Era o interpretare sănătoasă, sinceră, expresivă, expansivă, exuberantă şi mai ales, inteligentă. Ciaccona de Bach era pozitivă, şi, deşi nu proiecta o personalitate muzicală proeminentă de talia titanilor viorii, el era superior în frumuseţea tonului şi în detaliul artistic — unul dintre cei mai bine cotaţi printre violoniştii sovietici.

Iulian Sitkovetski (1925—1958)

Iulian Sitkovetski s-a născut la 7 noiembrie 1925, în Kiev. Micul Iulic, cum era desmierdat în familie, a manifestat daruri muzicale neobişnuite la o vîrstă foarte fragedă, astfel că la patru ani a primit primele lecţii de vioară de la tatăl său. Scurt timp după aceea el a fost înscris la Şcoala centrală de Muzică din Kiev, sub îndrumarea profesorului David Bertie, devenind repede remarcat prin abilitatea sa extraordinară pentru citirea partiturilor la prima vedere. În 1933, a fost audiat la Kiev de Jacques Thibaud, care, impresionat de tehnica copilului de opt ani, l-a sfătuit să înveţe limbi străine de care o să aibă nevoie cînd, mai tîrziu în viaţă, va călători ca virtuoz. Un an mai tîrziu, Iulian a cîntat în Auditoriul Şcolii de Muzică întregul *Concert* de Mendelssohn. La 17 aprilie 1938, cu prilejul celei de a 25-a aniversări a Şcolii Centrale de Muzică din Moscova, Iulian a fost desemnat să cînte *Concertul* de Ceaikovsoi la concertul de gală. Pe lîngă aprecierile elogioase ale presei, el a intrat imediat în atenţia şi admiraţia lui Abram Iampolski, care a devenit îndrumătorul lui. În adevăr, în anul următor, Iulian a fost înscris la Şcoala Centrală de Muzică pentru copii dotaţi din Moscova de pe lîngă Conservatorul de Stat, devenind elevul lui Iampolski, în clasa căruia i-a întîlnit pe cei doi colegi faimoşi, Leonid Kogan, cu un an mai mare, şi Josef Maister.

Henryk Szeryng: „Găsesc că e vital să păstrăm pacea și dacă muzica poate ajuta — atunci hai ă facem muzică !“

Ida Haendel, interpretă ideală a Concertului de Elgar.

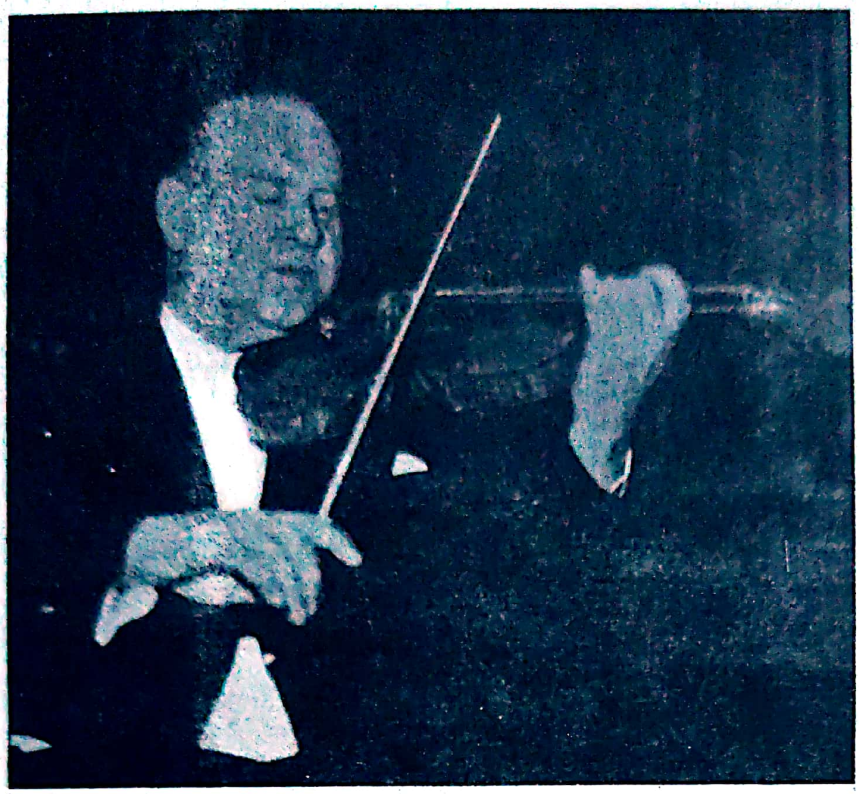
Leopold Auer cu Jascha Heifetz și Efrem Zimbalist.

Jascha Heifetz, legendarul virtuoz al secolului nostru, căruia i se spunea „regele violoniştilor". El este cel care a lansat pe plan mondial celebra Hora Staccato de violonistul român Grigoraş Dinicu.

Nathan Milstein, celebru violonist cu longevitatea activă cea mai marr ; la 83 de ani cînta Concertul de Brahms cu acelaşi farmec al sunetului şi aceeaşi forţă tinerească de totdeauna.

Iulian Sitkovetski : o carieră strălucită întreruptă tragic la 32 ani.

Kaja Danczowska, tînără violonistă poloneză de mare sensibilitate muzicală și strălucire tehnică. Interpretarea Miturilor de Szymanoski este una dintre cele mai frumoase printre înregistrările contemporane.



David Oistrah, cel mai mare violonist pe care școala sovietică de vioară l-a dat omenirii.

David Oistrach, și fiul său, Igor, de asemenea violonist de talie internațională.

Leonid Kogan, soția sa Elisaeta Gilels, de asemenea violonistă, sora pianistului Emil Gilels, și fiul lor, Pavel Kogan, acum violoist sovietic proeminent și dirijor.

Leonid Kogan, violonistul inzestrat de natură cu degete lungi și puternice, a atins cele mai înalte culmi în tehnica violonistică. Variațiunile Nel Cor Piu de Paganini și Tema Originală cu Variațiuni de Wieniawski, în interpretarea sa sînt inegalabile.

Oleg Kagan violonist de mare forță tonală, a cărui carieră s-a întrerupt tragic la 44 ani!

Gidon Kremer: „muzica transcede barierele vorbirii".

Vladimir Spikatov: „sunet expresiv și pur".

Tatyana Grindenko interpret devotat muzicii de avangardă.

Viktor Tretiakov, artist al poporului din Rusia

Viktoria Mullova, Premiul I la Concurul Ceaikovski (1982), lansată într-o mare carieră internațională în Occident.

Aici a ieşit în evidenţă repede talentul şi forţa personalităţii sale. Deşi nu era atît de zelos pentru practica zilnică, în comparaţie cu Kogan, cîntatul său la vioară nu părea niciodată să piardă ceva din acurateţe şi strălucire. În fapt, puterea sa de concentrare îl făcea capabil să capteze într-o lecţie ceea ce alţii învăţau în zece. Memoria sa vizuală şi mentală era fenomenală. Ceea ce era important, era nu numai nivelul înalt al tehnicii şi virtuozităţii sale, ci şi faptul că execuţia sa la vioară dezvăluia o personalitate muzicală unică, printr-o viziune interpretativă profundă, neobişnuită pentru vîrsta lui, după cum aprecia însuşi profesorul său.

Iulian Sitkovetski a continuat studiile la Conservatorul din Moscova care, în timpul războiului se mutase la Penza, la 650 km. depărtare de Moscova, absolvindu-l în 1943, la vîrsta de 18 ani. În 1945, el a cîştigat premiul I la Competiţia Tinerilor Interpreţi pe întreaga Uniune Sovietică. Mai tîrziu, în 1947, Iulian Sitkovetski a împărţit primul loc la festivalul Tinerilor Muzicieni din Ţările Socialiste din Praga, cu Leonid Kogan şi Igor Bezrodnîi. La concursul „Wieniawski“ din 1952, el a obţinut premiul II, împreună cu Wanda Wilkomirska, premiul I fiind acordat lui Igor Oistrach. Înregistrarea pe disc a piesei *La Campanella* de Paganini este o elocventă expresie a faimei sale ca violonist. În 1955, a avut loc ultima sa participare la o competiţie de anvergură internaţională — Concursul Regina Elisabeta din Bruxelles. Interpretarea Studiului nr. 6 de Ernst *(Ultimul trandafir de vară)* a fost unică şi a făcut multă vîlvă printre muzicieni [16]. Cînd Stern a vizitat Moscova în 1956, prima întrebare pe care a pus-o colegilor ruşi a fost: Unde este violonistul care a cîntat *Ultimul trandafir de vară* la Bruxelles? Şi totuşi, Iulian Sitkovetski a fost plasat pe locul 2 după americanul Berl Senofsky.

Iulian Sitkovetski este prin talentul şi personalitatea sa muzicală unul dintre violoniştii sovietici cei mai reputaţi, stînd alături de contemporanul său Kogan. Prin anii 1950, faima lui Sitkovetski era cunoscută şi în România. Profesorul S. Nachmanovici de la Liceul de muzică din Galaţi era unul din admiratorii lui, povestind colegilor şi elevilor săi multe din cunoştinţele lui directe despre arta violonistică a acestui mare virtuoz al viorii din ţara vecină.

Din nefericire, Sitkovetski n-a avut şansa longevităţii spre a-şi duce la deplina maturitate împlinirea personalităţii sale muzicale, pe acele culmi înalte de măiestrie artistică, previzibile prin manifestarea talentului său neobişnuit. În februarie 1957 a fost diagnosticat un cancer de plămîni aflat deja în stare avansată. Toţi prietenii au fost alarmaţi. David Oistrach, Rostropovici, Igor Bezrodnîi şi alţii erau frecvent în camera lui de spital. Din străinătate, Menuhin şi Stern i-au trimis alimente şi medicamente. Regina Belgiei i-a trimis fructe proaspete. Nu a putut fi salvat. În 23 februarie 1958 Iulian Sitkovetski a încetat din viaţă, fiind înmormîntat cu o ceremonie de doliu la care a participat familia şi colegii la cimitirul Novodevicii din Moscova.

Ca artist şi coleg, Sitkovetski a fost unic; muzicienii din diferite orchestre îşi reamintesc şi acum ziua în care au cîntat cu Sitkovetski ca solist deşi de atunci au acompaniat mulţi alţi solişti. Ca om, el a fost total altruist totdeauna gata şi dornic să ajute şi să dea oricui un sfat bun, cum a fost cazul şi în timpul concursului din Bruxelles. Într-adevăr, acei care l-au cunoscut în persoană, îşi reamintesc încă modalitatea unică în care aceste calităţi se îmbinau armonios într-o singură personalitate.

Din fericire, Sitkovetski şi-a imprimat personalitatea în violonistica contemporană, lăsînd moştenire posterităţii 35 de compoziţii înregistrate de Compania Melodia. Aceste înregistrări includ *Concertele* de Sibelius, Glazunov, Paganini *(nr. 2)* şi Liapunov, apoi *Partita nr. 2* de Bach, *Sonata „Trilul diavolului"* de Tartini, precum şi piese mai scurte de Paganini, Şostakovici, Sarasate, fiind acompaniat de soţia sa, renumita pianistă Bella Davidovici, cîştigătoarea Concursului Chopin în 1949. Un loc aparte îl ocupă *Studiul nr. 6*, din cadrul *Studiilor polifonice de Ernst* (pe tema cîntecului irlandez de Thomas Moor, Ultimul trandafir de vară) care rămîne şi azi o înregistrare fără egal. El cîntă în aceste înregistrări, în cea mai mare parte cu vioara Panormo, iar apoi cu vioara Stradivarius 1707 din colecţia de stat. Facilitatea sa tehnică uimitoare îl predispune la tempouri rapide (cu excepţia *Concertului* de Glazunov). Tonul său este pătrunzător, catifelat, *vibratoul* este intens uneori, dar în înregistrările de mai tîrziu este foarte mult sub control.

Potrivit soţiei sale Bella Davidovici, visul cel mai scump al lui Iulian era ca fiul său, Dmitri, să devină violonist. Dar moartea sa tragică şi prematură, la numai 32 de ani, nu i-a permis să-şi vadă visul împlinit şi să se bucure, după cum nu a avut şansa să-şi vadă recunoaşterea deplină a împlinirii sale ca virtuoz şi artist. Dar concertul susţinut de Dmitri Sitkovetski în decembrie 1989 în sala Ceaikovski din Moscova în memoria tatălui său, a simbolizat împlinirea postumă a unui vis şi a readus în conştiinţa generaţiei de azi figura unui mare virtuoz al viorii.

NOUA GENERAŢIE A VIOLONIŞTILOR DIN FOSTA UNIUNE SOVIETICĂ

În timp ce Oistrach şi Kogan au avut o poziţie fermă de mari maeştri, nu a fost uşor pentru generaţia mai tînără de violonişti să-şi recîştige recunoaşterea ca atare. Şcoala sovietică de vioară a produs un număr tot mai mare de violonişti superiori. Problema unor mari cariere depinde, fireşte de mai mulţi factori. În primul rînd, este originalitatea talentulu muzical, personalitatea şi autoritatea care se dezvoltă în raport cu caracterul, voinţa, cultura şi farmecul personal, aşa numita charismă. Apoi acţionează pasiunea pentru studiu din fragedă copilărie cu menţinerea şi creşterea ei odată cu înaintarea în vîrstă şi în profesie. Desigur mai acţionează şi inteligenţa, simţul perspectivei şi, evident, şansa care, la rîndul ei, ţine de alţi factori ca obţinerea unor premii internaţionale mari, forţa de propulsie a impresarilor, sfera relaţiilor interpersonale şi interprofesionale, familia. Mă refer la condiţiile cele mai generale. Din acest punct de vedere, şcoala sovietică de vioară, prin structura şi disciplina ei, a asigurat o formaţie solidă tinerilor violonişti.

După ce Oistrach, prin victoria sa la Concursul „Ysaye" din Bruxelles în 1937, a deschis calea afirmării multor violonişti sovietici pe scena de concert internaţională, premiile cele mai mari în concursurile internaţionale de vioară erau cîştigate mai mult de către aceştia. Un rol decisiv l-a avut, desigur, Concursul „Ceaikovski“, ca o platformă de înalt prestigiu pentru lansarea unor mari cariere violonistice. De asemenea, violoniştii sovietici au cîştigat numeroase premii la multe concursuri în Est (Praga, Varşovia, Bucureşti, Leipzig, Budapesta) precum şi în Vest (Bruxelles, Paris, Viena, Helsinki, Genova, Neapole, Montreal). Concurenţii sovietici erau de temut pentru ceilalţi tineri, care, înainte de a se înscrie, se interesau dacă în acel an vin şi concurenţi ruşi (fiindcă se întîmpla ca într-un an sau altul să nu participe şi ei, din raţiuni cunoscute numai acolo.) Deşi dintre purtătorii de premii în perioada de după război, mulţi s-au pierdut, vorbind în general, neajungînd la nivelul unor mari personalităţi ale viorii în secolul nostru, un număr impresionant de violonişti tineri sovietici au atins măsura recunoaşterii lor internaţionale.

Nelli Şkolnikova (n. 1928)

Nelli Skolnikova s-a născut în Zalotonoşa, în Ucraina, de unde s-a mutat cu familia la Moscova, cînd avea doi ani. La vîrsta de cinci ani, tatăl său, muzician, a înscris-o la Şcoala de muzică pentru copii dotaţi pe lîngă Coservatorul din Moscova. Primul ei îndrumător a fost Lidia Fidelevo-Kossodo, o fostă elevă a lui Auer. Cînd era de 10 ani, murind profesoara sa, Nelli a mers la Şcoala Centrală de Muzică, unde a studiat cu Iuri Iankelvici, cu care a continuat să lucreze apoi la Conservator, pe care l-a absolvit în 1954.

În 1953, Skolnikova a obţinut premiul I şi premiul special „Ginette Neveu“ la Concursul Jacques Thibaud din Paris. Această victorie a lansat-o în cariera sa internaţională, concertînd în Europa, Canada, Japonia, Statele Unite şi Australia. În 1967 a apărut cu Eugène Ormandy şi Orchestra „Philadelphia“, un moment de vîrf al carierei sale. A cîntat, de asemenea, sub bagheta unor mari dirijori ca Münch, Kondraşin, Cluytens, Rojdestvensky, Sanderling şi Masur. În anul 1978, a primit titlul de „Artist emerit al Rusiei“.

Interpretarea ei, atît în înregistrări cît şi în concerte publice, confirmă stima de care se bucură printre colegii sovietici şi din alte ţări. Am ascultat-o într-un recital la Wigmore Hall din Londra la 9 februarie 1987 cu *Ciaccona* de Vitali, *Sonata Kreutzer* de Beethoven, *Sonata in Re major* de Prokofiev, *Mélodie* şi *Vals Scherzo* de Ceaikovski. ş.a. Interpretarea ei proiectează cea mai evidentă combinare între comanda tehnică, expresivitatea comunicării, ştiinţa stilului şi sensibilitate artistică. Tonul ei este cald şi atractiv. *Vibratoul* este de viteză medie, controlat şi aplicat în spiritul muzicii pe care o cîntă. Interpretarea ei reflectă într-o anume măsură influenţa lui Oistrach, precum şi tradiţia rusă romantică. Apelul la public este intens. La Wigmore Hall a trebuit să dea nu mai puţin de patru bisuri. Acum este solistă şi profesoară la Melbourne, în Australia.

Igor Oistrach (n. 1931)

Igor Oistrach s-a născut la 27 aprilie 1931, la Odessa. La început a luat lecţii de pian, dar la şase ani a trecut la studiul viorii cu Valeria

Merenblun. După doi ani, a început să lucreze cu tatăl său, dar nu era prea interesat pentru acest instrument şi l-a dat de-o parte. Dar cînd familia sa a fost evacuată la Sverdlovsk în 1942, el l-a întîlnit pe Stolearski, fostul profesor al tatălui său, care a reuşit să reaprindă interesul lui Igor pentru vioară. Imediat ce familia s-a întors la Moscova în 1943, Igor a fost acceptat ca elev la Şcoala Centrală de Muzică. În 1949, a intrat la Conservator în clasa tatălui său. Încă în timpul studiilor, a cîştigat premiul I la Concursul Wieniawski din 1952. Desigur că Igor, ca fiu al marelui Oistrach, a avut nu numai avantaje dar şi piedici, fiindcă, aşa cum se întîmplă cu fiii unor mari muzicieni, Igor era totdeauna măsurat cu standardul suprem al tatălui său, David. În istoria post-Paganini este primul exemplu de tată şi fiu, violonişti, care au atins cariere de nivel internaţional ca solişti. Şi totuşi, David era „regele“, iar Igor era „prinţul“.

În 1958, Igor Oistrach a început cariera didactică, mai întîi ca asisitent al tatălui său, apoi cu o clasă proprie. Cu timpul, el şi-a stabilit propriul său profil, apropiindu-se într-o anumită măsură de magnetismul tatălui său. Interpretarea sa este însă mai puţin emoţională, mai detaşată şi mai obiectivă. Ca şi tatăl, Igor este un oaspete frecvent în ţara noastră, unde a cîntat de multe ori, inclusiv *Dublul Concert* de Bach cu tatăl său. Cîntă în fiecare an la Londra, prin atenţia de care se bucură din partea impresarului său, Van Walsum şi atracţia la publicul londonez. Igor a cîntat la Londra în 30 martie 1988 *Concertul* de Ceaikovski cu orchestra Simfonică din Novosibirsk, a cărui interpretare clară şi strălucitoare amintea pe tatăl său. Cu altă ocazie, tot la Londra, l-am ascultat într-un recital acompaniat de soţia sa, pianista Natalia Zverţalova, cu *Sonate* de Beethoven şi Mozart, *Legenda* de Wieniaski, *Capriciul no. 24* de Paganini ş.a. M-a impresionat în primul rînd faptul că întregul program, inclusiv sonatele, a fost cîntat din memorie. A excelat, de asemenea, prin ţinuta scenică, calmul şi grija cu care asigura succesiunea şi dinamica frazelor muzicale, controlul tehnicii şi claritatea pasajelor. Aplauzele l-au adus în scenă de mai multe ori pentru „bis“-uri, iar el intra şi părăsea scena în mersul domol şi gînditor al tatălui său.

Ca instrumentist, Igor Oistrach este un formidabil virtuoz care mînuieşte orice gen de muzică cu aplomb, deşi nu se specializează în gimnastica pieselor spectaculare ale lui Paganini şi Ernst. Totodată, înregistrarea superlativă a compoziţiei lui Hindemith, *Kammermusik no. 4,* demonstrează că resursele sale tehnice îl abilitează pentru abordarea cu facilitate a muzicii contemporane. Interpretarea *Concertului no. 2* de Bartók este unică prin susţinerea cu claritate şi muzicalitate a structurii sale melodice şi a pasajelor care implică un înalt nivel de virtuozitate, Igor Oistrach are circa 100 de înregistrări pe disc. Una dintre cele mai impresionante înregistrări ale sale este *Concertul* de Ceaikovski, sub bagheta tatălui său, conducînd Orchestra Filarmonică din Moscova. Ea reflectă o digitaţie extrem de agilă, puritatea liniei, in stilul celor mai fine tradiţii ale abordării naţionale muzicale, care poate fi cotată printre cele mai înalt realizate din 70 de înregistrări care există cu acest concert. Tot astfel, se situează la nivel superior înregistrările sale cu *Simfonia Spaniolă* de Lalo, *Concertul* de Râkov, *Fîntîna Arethusei* de Szymanovski, *Tzigane* de Ravel, *Poemul* de Chausson, *Tarantella* de Viextemps, *La Campanella* de Paganini-Kreisler.

Mai tîrziu şi-a asumat şi anumite responsabilităţi deţinute de tatăl său în organizarea şi conducerea desfăşurării concursului Ceaikovski, fiind, în 1978, preşedinte al juriului. În retrospectivă, se poate spune că moştenirea lui Oistrach asupra fiului său a fost darnică din punctul de vedere al evoluţiei talentului şi restrictivă ca realizare practică. Independent de orice supoziţii, Igor Oistrach este un excelent artist admirat pentru personalitatea sa muzicală proprie.

Igor Bezrodnîi (n. 1930)

Igor Bezrodnîi s-a născut în 1930, la Tbilisi, capitala Georgiei. Amîndoi părinţii au fost violonişti. A început studiul viorii la şase ani, cu tatăl său. În 1937 a intrat în Şcoala Centrală de Muzică afiliată Conservatorului din Moscova. În perioada 1949-1953 a studiat la Conservator cu Iampolski. În 1949, el a cîştigat premiul I şi medalia de aur la concursul „Kubelik“ din Praga, iar mai tîrziu premiul premiul I la concursul „Bach“ din Leipzig.

Henry Roth, care l-a ascultat pe Bezrodnîi în 1961 cu *Concertul no. 2* de Hrenikov, o lucrare viguroasă, cu apel la public, scrie că interpretarea sa era de înalt nivel calitativ, în spiritul violonisticii sovietice, dar fără forţa sonoră cerută de acel concert. 17) L-am ascultat şi eu personal pe Bezrodnîi în 1968, în Leipzig, într-un recital în care a arătat un temperament viguros şi radiant, glissande de gust şi schimbări de poziţii expresive, cu multă sensibilitate şi poezie în interpretare.

Bezrodnîi are 60 de înregistrări. Cea mai importantă este *Concertul* de Beethoven, alături de *Concertele* mai mici de Kabalevski şi Foerster. Remarcabile sînt şi *Trei preludii* de Gershwin-Heifetz, sub influenţa clară a lui Heifetz, *Nigun* de Bloch, *Gypsy caprice* de Kreisler. Din punct de vedere repertorial, a dovedit un gust eclectic. În ultimii ani, Bezrodnîi s-a orientat tot mai mult spre arta dirijorală.

Valery Klimov (n. 1931)

Valery Klimov s-a născut în 1931 la Kiev. El este fiul lui Alexander Klimov, cunoscut dirijor al Operei din Kiev. La început a studiat cu Stolearski, apoi a terminat Conservatorul din Moscova cu David Oistrach. Klimov este violonistul care a evoluat progresiv: în 1955 s-a plasat pe locul al 6-lea la concursul „Jacques Thibaud“ de la Paris, în 1956 a obţinut premiul I la concursul „Ondricek“, în cadrul festivalului „Primăvară la Praga“, pentru ca în 1958 să obţină premiul I şi medalia de Aur la prestigiosul concurs „Ceaikovski“ de la Moscova. Ca urmare a acestei victorii, a întreprins un turneu în străinătate, alături de Orchestra Filarmonicii din Moscova, cu concertul de Ceaikovski, Klimov a făcut mai multe turnee în SUA cu un succes remarcabil. Blond, cu o prezenţă scenică atractivă, cu ţinută estetică în mînuirea arcuşului, el a apărut cu mult succes de-a lungul turneelor sale în diferite ţări ale lumii.

Klimov aparţine grupului avansat al violoniştilor sovietici imediat după Oistrach şi Kogan. Interpretarea sa se caracterizează prin rafinament şi claritatea liniei, mai mult decît prin temperament ardent şi virtuozitate de bravura. El posedă totuşi o formidabilă abilitate tehnică şi căldură a sunetului. *Vibratoul* său, de viteză medie, curge natural şi este energic controlat, fără aberaţiuni de succesiune *vibrato-nonvibrato.* De asemenea, foloseşte glisande expresive şi schimbări de poziţii de efect şi bun gust. Interpretarea sa este de o integritate muzicală absolută şi în multe privinţe este excepţională ; apropiindu-se de factura unei individualităţi care te uimeşte.

Înregistrările lui Klimov — în număr de 35 — includ *Concertele* de Ceaikovski, Mendelssohn, Mozart nr. 3 şi Beethoven, apoi *Sonatele* de Frank, Prokofiev nr. 2, Beethoven nr. 3 în Mi bemol major şi *Kreutzer, Fantezia op. 159* de Schubert, *Sonata nr. 3,* de Bach, *Sonata no. 4* de Handel, aproape toate realizate cu pianistul Iampolski, iar ca piese de spectacol *Vals-Scherzo* de Ceaikovsky, *Capriciu basque* şi *Jota Aragonesa* de Sarasate şi *Solo-sonata no. 6* de Ysaye.

Înregistrarea *Concertului* de Ceaikovsky, cu Orchestra Filarmonicii de stat din Moscova, sub bagheta lui Kurt Eliasberg, în 1958, pare să fie mai bună, decît interpretarea vie a concertului — este pură, sensibilă, caldă, dar nu pasionantă. Finalul, fără nici una din tăieturile obişnuite, este fluent, controlat cu exigenţă şi are multă claritate sonoră. După moartea lui Oistrach, Valery Klimov a fost numit la conducerea catedrei de vioară la Conservatorul din Moscova.

Viktor Pikaizen (n. 1933)

Viktor Pikaizen s-a născut în 1933, la Kiev. Este fiul lui Alexander Pikaizen, concert-maestru în orchestra Operei din Kiev. Mama sa a fost pianistă acompaniatoare în acelaşi teatru. Viktor a început studiul viorii cu Josef Gutman, cunoscut ca bun pedagog pentru copii. După ce a izbucnit războiul, familia s-a evacuat la Alma Ata, în Kazahstan. La nouă ani, Viktor şi-a făcut debutul cu *Concertul no. 2* de Wieniawski, cu Orchestra Simfonică din Alma Ata. Între timp, continuă să lucreze cu tatăl său. În 1946, el începe să studieze cu David Oistrach care l-a pregătit la Moscova timp de 14 ani, mai mult decît pe oricare alt elev. Pikaizen a cîştigat premiul al 2-lea la concursul „Jacques Thibaud“ (1957) şi la concursul „Ceaikovski“ (1958) şi apoi a obţinut premiul I la concursul „Paganini“ din Genova (1965). El a concertat intensiv pe scară internaţională, dar nu a ajuns în SUA.

Are un repertoriu larg. A interpretat toate cele *24 Capricii* de Paganini într-un singur concert, de mai mult de 50 de ori, precum şi toate cele şase *Sonate şi partite solo* de Bach în multe ocazii. Preferă recitalurile pentru vioară solo, inclusiv *Sonatele solo* de Bartók şi Geminiani. Atît Haciaturian cît şi Boris Ceaikovski i-au dedicat lucrări majore. În ultimii ani, a susţinut multe recitaluri, avînd-o la pian pe fiica sa, Tatiana.

Pikaizen are 40 de discuri, incluzînd *Concertele* de Beethoven, Mendelssohn, Dvorak şi Wieniawski (*nr. 1 in Fa diez minor*). Interpretarea sa se distinge prin două trăsături esenţiale : este un veritabil romantic şi un interpret pasionat avîntat cu o fantastică virtuozitate. Înregistrarea *Concertului* nr. 1 de Wieniawski, cu orchestra Simfonică radio din Moscova, sub bagheta lui Rojdestvenski, este fenomenală, rivalizînd cu cele ale lui Rabin şi Perlman, ca un uluitor tur de forţă, de sunet opulent şi de imaculată autoritate. Tot astfel, *Concertul* de Dvorak cu David Oistrah şi Orchestra Filarmonicii din Moscova, excelînd prin forţă tonală şi temperament ardent, se aliniază celor mai bune înregistrări cu acest concert. Aceste realizări şi calităţi personale îl situează pe Pikaizen ca violonist de statură internaţională şi ca unul dintre cei mai buni violonişti sovietici. Pikaizen a fost membru în juriul Concursului internaţional „Enescu", ediţia 1991, şi a cîntat în festival un memorabil *Concert* de Mozart.

Vladimir Spivakov (n. 1944)

Vladimir Spivakov s-a născut în 1944, la Ufa (Ural), unde familia sa fusese evacuată din Leningrad în timpul războiului. La început a primit lecţii de pian de la mama sa. La vîrsta de cinci ani, a început studiul viorii cu profesoara Lubovici Siegel, excelent îndrumător pentru începători. Apoi a studiat cu Veniamin Sher la Conservatorul din Leningrad, iar de la vîrsta de 17 ani a studiat cu Iuri Iankelevici la Conservatorul din Moscova.

În 1965, a obţinut premiul al 4-lea la concursul „Jacques Thibaud" din Paris, în 1967 a cîştigat premiul al 2-lea la concursul Paganini din Genova, precum şi premiul I la concursul din Montreal, în 1969, iar în 1970 a obţinut premiul al 2-lea la concursul Ceaikovski. Dar calităţile sale expresive, temperamentul şi personalitatea sa au contribuit la lansarea carierei sale internaţionale, cu multe turnee atît în ţara sa cît şi în străinătate, avînd şansa de a vizita America de mai multe ori

După debutul la New York în 1975, a atras imediat atenţia şi apoi a cîntat frecvent în America, traversînd-o de la est la vest, şi în mod deosebit în California, cu succes mereu în creştere. Este un violonist retras, s-ar putea numi după cei ce l-au cunoscut şi auzit „violonistul liniştit", dar în spatele modestiei, a meditaţiei sale introspective, stă profunzimea, nobleţea, potenţialul său enorm pentru realizarea sa muzicală impetuoasă şi plină de graţie. Violonista americană nonagenară, Ruth Ray mărturisea într-un interviu în revista „Strad" (decembrie 1988) că cei doi violonişti contemporani favoriţi ai ei sînt Vladimir Spivakov şi Silvia Marcovici, pentru sunetul şi naturaleţea cîntatului lor expresiv şi pur.[18]

Programele sale sînt modele de gîndire artistică modernă : evitarea repertoriului banalizat şi uzat, echilibrul între clasici şi muzica secolului al 20-lea, totul fiind interpretat cu măiestrie tehnică şi nobleţe muzicală.

Spivakov se bucură de stimă şi respect printre muzicienii de pretutindeni, fiind invitat frecvent în jurii la concursuri internaţionale de vioară importante, cum este concursul „Carl Flesch" din Londra. Din 1989, Spivakov este director artistic al festivalului din Colmar (Franţa).

Spivakov a vizitat de mai multe ori ţara noastră. În septembrie 1981, cu prilejul centenarului lui George Enescu, Spivakov a fost din nou prezent în cadrul festivalului cu un recital acompaniat de Boris Bechterev, al cărui program a delectat publicul bucureştean cu o *Sonată* de Beethoven, *Duo in La major* şi *Fantezia in Do* de Schubert, o *Sonată* de Bartók şi *Scherzo* de Brahms.

Este interesat de asemenea să dirijeze, în legătură directă cu interpretarea sa la vioară. Astfel, a format un nou ansamblu numit „Virtuozii din Moscova", incluzînd şi cvartetul „Borodin" reconstituit, cu care concertează în ţară şi în străinătate. L-am văzut şi ascultat la Televiziunea din Moscova, radiind o expresivitate naturală, cu un temperament galvanic superior celui al lui Mullova pe care am ascultat-o la Londra. În prezent Spivakov şi orchestra sa activează pe bază de contract în Spania.

Viktor Tretiakov (n. 1946)

Viktor Tretiakov s-a născut în 1946, la Krasnoiarsk, în Siberia. Este fiul unui instrumentist de orchestră militară. A început studiul viorii la şase ani, la Conservatorul din Irkutsk şi apoi a intrat la Şcoala Centrală de Muzică din Moscova. În 1963, a devenit studentul lui Iankelevici, cu care a lucrat pînă la moartea acestuia, în 1973. În 1966 a cîştigat premiul I şi medalia de aur la cel de al 3-lea concurs „Ceaikovski". Această victorie l-a lansat într-o carieră internaţională de anvergură, fiind angajat în numeroase turnee internaţionale. Prima sa apariţie în SUA a avut loc în 1969, cu orchestra din Philadelphia, sub bagheta lui Ormandy şi apoi a avut un recital la Carnegie Hall, în New York, fiind aclamat într-un mod impresionant. A devenit „violonist ambasador", servind ca solist oricînd o orchestră sovietică importantă vizita New Yorkul, ca orchestra Simfonică de stat condusă de Maxim Şostakovici în 1969, Filarmonica din Leningrad cu Rojdestvenski în 1973 sau Orchestra Simfonică din Leningrad cu Temirkanov în 1977. În acelaşi timp, a susţinut multe recitaluri şi a cîntat cu multe orchestre din Europa şi America. Criticul Harold Schonberg a scris în „New York Times" după recitalul său de la Carnegie Hall: „Uneori a desfăşurat explozii de talent şi individualitate. În adevăr, a cîntat ca un superînvingător de competiţie... După un timp, sunetul şi interpretarea sa erau ca ceva înfăşurat în mătase." [19]

Prezentabil pe scenă şi charismatic, cu prestanţă în comportament, Tretiakov este un model de violonist superior, unul din cei mai de succes artişti sovietici, urmînd lui Oistrach şi Kogan. Ca executant, tehnica sa este superbă, posedă un temperament înflăcărat care infuzează o strălucire pozitivă lucrărilor majore pe care le cîntă, o inteligenţă organizată şi disciplinată, care implică simţul răspunderii şi absenţa oricărei neglijenţe şi superficialităţi.

Înregistrările lui Tretiakov sînt de o calitate excepţională. Excelează discul cu *Concertul no. 1* de Paganini (Neeme Jarvy şi Filarmonica din Moscova), care este o interpretare scînteietoare, bărbătească, imaculată în tehnică şi îndrăzneaţă în spirit. Prima parte, cu cadenţa de Sauret, reflectă un adevărat tur de forţă violonistică, iar *Adagio expresivo* poate nu proiectează întreaga dramă, dar conţine o bună măsură a melosului intens. Finalul este neobişnuit de repede în tempo şi totul, inclusiv dublele armonice, este articulat cu fragilitate. Această înregistrare îl reprezintă pe Tretiakov la zenitul său, discul situîndu-se printre cele mai bune şase înregistrări ale acestei lucrări.

Viktor Tretiakov este unul din cei mai buni muzicieni violonişti sovietici, iar la ediţia din 1986 a concursului Ceaikovsky i s-a încredinţat preşedinţia juriului.

Liana Isakadze (n. 1945)

Liana Isakadze s-a născut în 1945, la Tbilisi (Georgia). Talentul ei a fost precoce, încît la trei ani şi jumătate ştia să cînte la pian şi să compună piese mici. A început să studieze vioara la Şcoala de muzică de pe lîngă Conservatorul din Tbilisi, cu profesorul Şukaşvili. În 1956, Liana a cîntat la Concursul din cadrul celui de al 4-lea festival Mondial al Tineretului şi Studenţilor, fără a fi concurentă din cauza vîrstei. Curînd după aceea, ea a cîştigat premiul al 2-lea la competiţia tinerilor violonişti din republicile transcaucaziene şi la competiţia naţională din Uniunea Sovietică pentru tinerii instrumentişti.

A continuat studiile la Conservatorul din Moscova sub îndrumarea lui David Oistrach. Referitor la concertele ei, David Oistrach a spus despre Liana: „este un artist veridic, dotat cu inimă caldă, simţ pătrunzător pentru formă, un temperament mîndru“. Acest temperament mîndru şi înflăcărat l-am putut observa personal, cînd Liana Isakadze a concertat la Galaţi în 1966, unde a interpretat *Concertul* de Brahms cu o tehnică uluitoare, robusteţe şi energie bărbătească.

În 1965, fiind studentă în anul al 2-lea, a cştigat premiul I la Concursul „Jacques Thibaud“ din Paris, pentru strălucita şi captivanta interpretare a concertului de Brahms, în finală. În 1970, a trăit trei evenimente personale deosebite: terminarea studiilor postgraduale cu Oistrach, un premiu la concursul „Ceaikovski“, premiul I la Concursul Sibelius din Helsinki şi premiul Radiodifuziunii Finlandeze pentru interpretarea *Concertului* de Sibelius.

Liana Isakadze încîntă iubitorii de muzică cu excelenta ei tehnică, sunetul ei frumos şi curgător, puritatea intonaţiei şi, ceea ce este mai important, abilitatea de a da o nouă interpretare a diferitelor piese, de a descoperi ce e nou în ele, pătrunzînd concepţia autorului, a stilului şi trăsăturilor naţionale ale diferitelor compoziţii. Are titlul de artist al poporului al Georgiei şi conduce Orchestra de Cameră din Tbilisi. În prezent orchestra activează în Germania pe baza unui contract obţinînd succese mari în concerte mult admirate de public.

Dmitri Sitkovetsky (n. 1954)

Dmitri Sitkovetsky s-a născut în Baku, în 1954. Tatăl său a fost renumitul violonist sovietic, Julian Sitkovetsky iar mama, sa, Bella Davidovici, o distinsă pianistă cîştigătoarea concursului „Chopin“ din 1949. Dmitri Sitkovetsky a studiat mai întîi la Conservatorul din Moscova cu Juri Iankelevici şi Igor Bezrodnîi iar după 1977, cînd a emigrat în Statele Unite, a studiat la Juilliard School la New York cu Ivan Galamian. În 1979, a cîştigat premiul I la concursul internaţional „Kreisler“ din Viena.

Repertoriul lui Dmitri Sitkovetsky cuprinde în prezent peste 40 de concerte, de la Bach la Bartók şi Şostakovici, pe care le interpretează regulat cu orchestre ca Filarmonica din Berlin, Orchestra Simfonică din Chicago, Filarmonica din New York, Orchestra naţională din Paris, Orchestra Simfonică din Viena, toate cele cinci mari orchestre simfonice din Londra şi cu dirijori ca Colin Davis, Claudio Abbado, Christoph Dohnanyi, Neville Marriner, Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch. Desfăşoară de asemenea turnee cu recitaluri în marile centre muzicale şi la festivaluri internaţionale ca Salzburg, Berlin, Edinburgh, Ravinia şi Mostly Mozart Festival. Din 1984, este Director Muzical al Festivalului Korsholm din Finlanda, unde desfăşoară o bogată activitate de muzică de cameră. De asemenea el este director muzical al festivalului internaţional din Lyon, Franţa. În decembrie, 1988, Dmitri Sitkovetsky a devenit primul muzician sovietic emigrat după război care a cîntat în URSS pe baza unei invitaţii oficiale.

Sitkovetsky are o bogată activitate discografică, avînd contract exclusiv cu firma Virgin Classics. Aceste numeroase înregistrări cuprind toate *Concertele* de vioară ale lui Bach şi Mozart, ca şi cele de Prokofiev şi Şostakovici. Înregistrările sale cu muzică de cameră cuprind *Sonatele* complete de Brahms, Grieg şi Ravel precum şi o transcriere proprie într-un *Trio* de coarde a *Variaţiunilor Goldberg* de Bach. În cadrul contractului cu Virgin Classics, el înregistrează în prezent concertele de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Elgar şi Bartók. L-am ascultat pe Dmitri Sitkovetsky în 1987 cu *Concertul* de Beethoven iar în iunie 1990 cu *Concertul nr. 2* de Bartók, în Londra. Ţinuta viorii şi mînuirea arcuşului sînt impecabile, producînd un ton mare şi pătrunzător. În dificilul concert de Bartók, am admirat siguranţa şi strălucirea tehnică din acele pasagii de tip motoperpetual si expresivitatea din cantilene. În vibratoul său, mi s-a părut că oscilaţia poignet-ului este mai redusă în comparaţie cu a braţului. Dar, în ansamblu, este un violonist cu autoritate, iar cariera sa internaţională este în plin progres.

Boris Belkin (n. 1948)

Boris Belkin s-a născut la Sverdlovsk (Ural), în 1948, într-o familie care nu avea contingenţă directă cu muzica, dar care cultiva interesul pentru artă. A început să studieze atît vioara, cît şi pianul. Deşi punea accentul mai mult pe pian, a progresat rapid şi la vioară, încît la vîrsta de nouă ani a cîntat *Concertul* de Mendelsohn, fiind înscris la Şcoala centrală de muzică din Moscova. La vîrsta de 16 ani, a ajuns la o răspîntie de drumuri — să se orienteze spre pian — unde atinsese un nivel foarte înalt, sau spre vioară, de care era tot atît ataşat. Belkin a decis să se întoarcă la vioară, fără a regreta anii consacraţi mai mult pianului, pentru că, departe de a fi fost pierduţi, el a cîştigat mult în muzicalitate şi cunoaşterea tainelor armoniei sonore şi a structurilor ei. A intrat la Conservator, devenind studentul lui Iuri Iankelevici, cu care a lucrat nouă ani şi a cărui metodă şi exigenţă i-au format deprinderi durabile de studiu, o solidă bază tehnică, în condiţiile unei practici zilnice de 7—8 ore. Această deprindere şi-a menţinut-o şi mai tîrziu, lucrînd şi azi 4—6 ore pe zi pentru conservarea şi dezvoltarea tehnicii prin studiul gamelor şi exerciţiilor sistematice şi pentru înnoirea repertoriului. În interviul său, publicat în „Strad" din decembrie 1989 (*Personal Perfectionism* de Edward Sainati), el declara că nu şi-a luat niciodată vacanţă de la vioară : „Cînd nu cînt în concert — spune el — practic şi, cînd nu practic, cînt în concert". Practica zilnică a devenit un „modus vivendi", o a doua natură a vieţii lui.

Boris Belkin cîntă 70 de concerte pe an, incluzînd recitaluri şi concerte cu orchestre importante din Europa şi America, sub bagheta unor mari dirijori. Repertoriul său este foarte larg, de la clasici la romantici şi contemporani, fiind un admirator al concertelor de Penderecki şi Lutoslawski.

Discografia lui Belkin include mai multe concerte majore. Primul disc i-a apărut în 1976 cu *Concertul No. 1* de Paganini, cu Zubin Mehta şi Filarmonica din Israel. Au urmat *Concertele* de Sibelius şi Ceaikovski cu Ashkenazy şi Orchestra Philarmonia din Londra, cele două *Concerte* de Prokofiev cu Kondraşin şi Barşai, cu London Philarmonic, *Concertul* de Brahms cu Fischer şi London Symhony, *Concertul No. 1* de Şostakovici cu Askenazy şi Royal Philarmonic din Londra, iar acum pregăteşte pentru înregistrare un *Concert* de Richard Strauss, scris de compozitor la vîrsta de 17—18 ani, dar care cuprinde multe lucruri frumoase şi interesante.

Înregistrarea pe disc a *Concertului No. 1* de Paganini pare a fi mai bună calitativ decît interpretarea vie. Este posibil ca o anumită nervozitate în concertul viu să micşoreze libertatea şi caracterul convingător al interpretării şi deci calitatea ei generală. Referindu-ne la înregistrarea Concertului de Ceaikovski care scoate în evidenţă tonul frumos şi senzual al lui Belkin şi multe momente de strălucire, putem spune că interpretarea sa proiectează în general un nivel destul de înalt de măiestrie artistică.

Belkin trăieşte acum cu soţia sa şi cei doi copii la Liège, Belgia. El nu intenţionează să-i facă pe copii violonişti, dar îi va învăţa să iubească muzica, fundamentîndu-şi viziunea astfel : „Există oameni normali şi violonişti, care nu totdeauna sînt oameni normali". Probabil are în vedere calităţile unui violonist privind forţa nervoasă, comunicativitatea pe o scenă de concert, într-un asemenea act creator.

Gidon Kremer (n. 1947)

Gidon Kremer s-a născut la Riga (Letonia) în 1947, din părinţi muzicieni. Primii săi îndrumători au fost tatăl şi bunicul său. La şapte ani, a intrat la Şcoala de muzică din Riga, sub îndrumarea profesorului V.A. Sturestep. La 16 ani, Gidon a cîştigat premiul I la concursul republican al Letoniei. În următorii 8 ani, a fost studentul lui David Oistrah la Conservatorul din Moscova, unde a trăit mai mulţi ani. În 1967 a cîştigat premiul al 3-lea la Concursul „Regina Elisabeta" din Bruxelles, iar în 1969 a obţinut premiul I la Concursul „Paganini" din Genova. În 1970, Kremer a atins performanţa maximă de ordin competiţional, cîştigînd premiul I şi medalia de aur la Concursul „Ceaikovski" de la Moscova.

Timp de peste 20 de ani, Gidon Kremer a susţinut pe scară largă concerte în URSS, în ţările din Europa de Est, inclusiv în România, precum şi în Europa de Vest. Îndată ce Herbert von Karajan a declarat despre

Kremer că „este cel mai mare violonist al generaţiei sale", el a şi fost propulsat ca proeminenţă în Europa şi America. De-a lungul acestei intense activităţi de concerte, a cîntat muzică din toate timpurile. Cîntă repertoriul clasic şi romantic cu o concentrare care izvorăşte din înţelegerea sa profundă şi dintr-un puternic instinct contemporan. Este un artist subiectiv şi cu idei proprii asupra interpretării şi repertoriului. Boris Schwartz l-a ascultat la Salzburg, în 1976, cînd a cîntat un program cu totul original : „Kremer a surprins sala pe jumătate goală cu lucrări de astfel de compozitori moderni ca Schönberg, Webern şi Schnittke, un coleg rus avangardist. Pentru „liniştire" el a oferit *Sonata* de Richard Strauss şi *Sonata op. 96* de Beethoven. Acesta este un exemplu de ceea ce el consideră un bun şi substanţial program : o mixtură de nou, neobişnuit şi clasic" [20)] În adevăr, el a reuşit cu succes să convingă dirijorii, orchestrele şi publicul spre înţelegerea muzicii contemporane, fiind un constant susţinător al prietenilor săi compozitori ca Sofia Gubaidulina, Arvo Part şi Alfred Schnittke. Kremer a făcut premiera multor lucrări dedicate lui de alţi compozitori, ca Denisov, Henze şi Stockhausen.

Gidon Kremer a apărut în colaborare cu distinşii muzicieni din întreaga lume, incluzînd pe Martha Argerich, Andras Schiff, Tatiana Grindenko, Yo Yo Ma, Kim Kashkashian, Thomas Zehetmair, Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Carlo Maria Giulini, Riccardo Muti. Din 1981, Kremer conduce festivalul său din Lockenhaus, un frumos orăşel din Austria, unde invită pentru două săptămîni în fiecare an, în iulie, solişti pentru a cînta muzică de cameră şi a face experimente cu muzica nouă, în spiritul crezului muzical al lui Kremer că „muzica transcende barierele vorbirii".

În ansamblu, Kremer face o impresie puternică. Tonul său nu este senzual, dar este deosebit de expresiv, plin de nuanţe, amintind uneori sunetul lui Szigeti, după cum spun cei care i-au ascultat pe amîndoi. Are braţe lungi, degete lungi, o constituţie ectoformă a corpului, arătînd slab şi osos. Cînd cîntă, contorsionează cam exagerat capul. L-am ascultat la Londra cu *Concertul No. 4* de Paganini şi *Concertul No. 5* de Mozart. Despre sunetul lui Kremer, despre strălucirea tehnică şi conducerea frazelor muzicale, nu pot spune decît că este un artist superb, ceea ce iese şi mai mult în evidenţă cînd asculţi discurile lui, foarte căutate şi preţuite. A înregistrat o mare parte a repertoriului său vast cu renumita firmă Deutsche Grammophon, între care piese de virtuozitate de Paganini, lucrări de Schnittke, Gubaidulina, cele trei *Sonate* de Brahms, *Studiul No. 6, „Ultimul trandafir de vară"* de Ernst, *Paganiniana* de Milstein, *Concertul pentru vioară, pian şi orchestră de coarde* de Mendelssohn cu Marta Argerich. În prezent Kremer cîntă pe o superbă vioară Stradivarius.

Tatiana Grindenko (n. 1946)

Tatiana Grindenko, apreciată ca o figură proeminentă a elitei violoniştilor sovietici, s-a născut în 1946 şi a studiat la Conservatorul din Moscova la clasa lui Iuri Iankelevici. Este laureată a unui concurs din Sofia şi a Concursului Ceaikovski din Moscova. În 1972, Tatiana Grindenko a cîştigat premiul I la concursul „Wieniawski“ din Poznan, cînd şi-a manifestat bravura şi virtuozitatea naturală precum şi o puternică personalitate muzicală. Înregistrarea pe viu a *Concertului* de Brahms în timpul acelui concurs o relevă ca un virtuoz de anvergură cu extraordinare resurse instrumentale, cu un sunet exploziv şi deosebit de cantabil. Deşi *vibratoul* ei natural este repede, cu tendinţă de accelerare, totuşi conducerea interpretării ei, deseori relaxată, este calculată spre a menţine constantă atenţia ascultătorilor.

Tatiana Grindenko este de asemenea un interpret devotat al muzicii experimentale şi de avangardă. În februarie şi martie 1990, ea a apărut cu ansamblul „Soliştii din Moscova“ într-un serial de concerte cu lucrări de Alfred Schnittke şi alţi compozitori moderni la Londra. Am avut ocazia s-o ascult pe Tatiana Grindenko într-unul din aceste concerte la Barbican Hall, alături de fostul ei soţ, Gidon Kremer, cîntînd împreună *Concerto Grosso Nr. 1, pentru două viori şi orchestă de cameră,* de Schnittke, în compania grupului de violonişti „Soliştii din Moscova“, care, cu excepţia celor doi violoncelişti, au cîntat tot timpul în picioare, într-o manieră solistică. Desigur că, în cadrul unui dublu concert de vioară şi de o factură atît de modernă, deşi îmbrăca o haină a vechii muzici „baroque“, a fost mai dificil să sesizez sunetul Tatianei. Totuşi, mi-am dat seama că mă aflam în faţa unui solist de mare forţă tonală, vibrantă şi pură.

Lidya Mordkovici (n. 1944)

Lidya Mordkovici s-a născut în oraşul Saratov, pe malurile fluviului Volga, în 1944. A început să studieze vioara la şapte ani, apoi s-a înscris la Conservatorul din Odessa, după care a devenit studenta lui David Oistrach, la Moscova. Oistrach i-a produs o puternică impresie: „Oistrach, spune ea, era o mare inspiraţie. Tot ceea ce făcea era echilibrat, în cea mai ideală proporţie. Într-o lecţie, el dădea mai mult decît oricare altul într-un an“. (Proms, 1988, Londra, p. 111). Întreaga sa formaţie inspiră ceva din maniera şi sunetul lui Oistrah.

În 1974, Lidya Mordkovici a emigrat în Israel de unde şi-a stabilit cariera în Vest, fiind în prezent rezidentă în Anglia. De la debutul său cu Orchestra Hallé din Manchester în 1979, ea a apărut cu toate orchestrele majore britanice şi europene şi a făcut numeroase înregistrări pentru Radio BBC. În 1985, şi-a făcut debutul la festivalul de vară la „Proms“, în sala Royal Albert Hall din Londra, cîntînd în *Triplul Concert* de Beethoven. În 1988, a apărut din nou la „Proms“ cu *Concertul nr. 2* de Szymanowski, sub bagheta lui Marek Janowski, dirijor permanent la noua Orchestră Filarmonică Radio France din Paris. Acest concert frumos şi dificil face parte din repertoriul ei larg din creaţia contemporană pe care l-a adăugat *Concertelor* de Bartok, Berg, Britten, Prokofiev, Şostakovici şi Stravinsky. Este de admirat la Mordkovici aceată cutezanţă de a ataca repertoriul contemporan, în cadrul căruia se întîlnesc multe concerte pline de fumuseţe şi virtuozitate transcendentală. În plus, ea are şi o bogată activitate discografică, în cadrul căreia un loc însemnat îl au înregistrările cu ambele *Concerte* de Prokofiev şi ambele *Concerte* de Şostakovici. Am ascultat-o în sala Royal Festival

Hall din Londra cu *Concertul* de Ceaikovski în care s-au remarcat din plin calităţi inspirate din şcoala pe care a urmat-o, o linie perfectă a arcuşului, *spicatouri* de calitate oistrachiană, mult patos poetic.

Victoria Mullova (n. 1959)

Victoria Mullova s-a născut în 1959, la Moscova, din părinţi fără legătură cu muzica. Ea a început studiul viorii cu Boris Levin, iar la 9 ani a fost primită la Şcoala centrală de muzică. Apoi a studiat la Conservatorul din Moscova cu Leonid Kogan. În 1975, cînd avea doar 16 ani, a cîştigat premiul I la Concursul „Wieniawski" şi apoi, în 1981, tot premiul I la Concursul „Sibelius" din Helsinki, pentru ca în 1982 să obţină cea mai mare victorie competiţională : premiul I şi medalia de aur la Concursul „Ceaikovski".

Desigur, concursurile mari au un rol stimulativ într-o carieră violonistică. În cazul Mullovei acest fapt s-a adeverit, deoarece influenţa faimei competiţionale s-a corelat cu voinţa ei fermă de afirmare continuă prin munca tenace şi lărgirea repertoriului. Ea cîntă azi cu toate orchestrele majore din Europa şi America, sub bagheta unor dirijori precum Claudio Abbado, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, André Previn, James Judd şi are contract exclusiv cu Casa de discuri Philips cu care a înregistrat deja *Concertele* de Ceaikovski, Sibelius, Bartók, Paganini, *Nr. 1, Anotimpurile* de Vivaldi, iar recent toate *Sonatele* şi *Partitele* de Bach.

Am ascultat-o la Londra cu *Concertul No. 1* de Şostakovici în 1986 şi apoi cu *Concertul No. 2* de Prokofiev în 1988. A desfăşurat o tehnică impresionantă, plus claritatea intonaţiei şi linia muzicală care amintea de maestrul ei Kogan. Este un model de disciplină în cîntat, de acurateţe şi puritate de cristal a sunetului, de libertate şi perfectă stăpînire a instrumentului. Poziţia stabilă pe scenă, dominînd sala dintr-un punct fix, ţinerea viorii perfect orizontale, precum şi atitudinea ei detaşată, stilul auster şi formidabila intensitate a cîntatului ei, au făcut pe unii critici să o considere distantă, lipsită de emoţii, prea obiectivă, rece. Presa de scandal a numit-o „domnişoara Frigider". Este greu să accepţi asemenea „aprecieri". Emoţia ei vine dinăuntru, exprimată în profunzime, prin înalta tehnică sonoră, cu un minim de mişcări pe scenă — un pas înainte, altul înapoi — dar totdeauna dreaptă, ceea ce colorează impresiv şi mai mult ţinuta ei zveltă, înaltă, cu coafura simplă a părului ei negru, lung, neted, împărţit de o cărare la mijloc. Mullova este încă acum un mare artist al viorii, cu faţa spre o mare carieră internaţională, un luminos exemplu de dăruire totală viorii, de luptă energică pentru un ideal conturat în imaginaţia şi voinţa ei proprie, cum spune ea, încă din copilărie. Un tînăr talent sovietic care s-a aruncat în necunoscut şi a cucerit lumea muzicală. Cîntă pe un Stradivarius pe care i l-a împrumutat un admirator al artei sale şi pe care apoi l-a cumpărat.

*

În raport cu numărul mare de violonişti produşi de şcoala rusă de vioară, această prezentare succintă ar putea continua. Mulţi dintre ei activează în viaţa muzicală a fostei Uniuni Sovietice, ca solişti reputaţi, ca profesori sau instrumentişti valoroşi. Alţi violonişti activează în viaţa muzicală din alte țări, purtînd însă cu mîndrie girul școlii care i-a format și al lui David Oistrach însuși, care a avut o influență atît de mare asupra formării noii generații de violoniști.

În baza unor informații pe care le posed acum, aș menționa alți cîțiva violoniști sovietici remarcabili bine cunoscuți în lumea muzicală.

Boris Gutnikov (1931—1986) a fost un strălucit instrumentist cu calități tonale puternice, un mare poet al viorii. El a fost cîștigătorul concursului „Ceaikovski" din 1962. Gutnikov a atins o anumită faimă de care aflasem și eu personal prin anii '60 și despre care îmi povestea cu mult entuziasm și admirație cunoscutul profesor de vioară din Galați, S. Nachmanovici. Gutnikov a concertat mult în fosta URSS, inclusiv în emisiuni radiodifuzate, precum și în Vest, dar, după cum spun cei ce l-au ascultat, nu cu succese eclatante. Murind însă de tînăr, el nu a putut să-și manifeste pe deplin întregul potențial și întreaga valoare a personalității sale muzicale.

Albert Markov (n. 1933) este un interpret înflăcărat, cu înclinație rapsodică. El a obținut premiul II, după Jaime Laredo, la concursul „Regina Elisabeta" din Bruxelles, în 1959. Este un violonist liric, cizelat, dar a cărui interpretare nu este suficient de profundă, iar idiosincrazia sa *vibrato-non-vibrato* deteriorează emisiunea, în mod deosebit în *Concertul* de Kvernadze, înregistrat pe disc, un concert care este un fel de reflectare georgiană a *Concertului* de Haciaturian. Acum trăiește în SUA, iar fiul său, Alexander Markov, un distins violonist, a cîștigat premiul I la concursul „Paganini" din 1982, la vîrsta de 18 ani.

Oleg Kagan (1946—1990) s-a născut în Sahalinsk, la 21 noiembrie 1946. El a studiat la Moscova cu profesorul Kusnețov și cu David Oistrach. Kagan este cîștigătorul unor concursuri internaționale prestigioase : premiul I la concursul „Sibelius" din Helsinki (1966), premiul IV la concursul „George Enescu" din București (1964), premiul II la concursul „Ceaikovski (1966), premiul I la concursul „Bach" din Leipzig (1968). Kagan a fost apreciat ca un violonist-muzician de statură respectabilă. L-am ascultat la concursul „Bach" din Leipzig, în 1968, și apoi cu *Concertul* de Ceaikovski în Royal Festival Hall din Londra, sub bagheta lui Yuri Temirkanov, în 22 noiembrie 1988. Tonul său este puternic, robust, uneori desfășurînd o energie mai mare decît era necesar. Înregistrarea *Sonatelor nr. 4* și *5* de Beethoven cu Sviatoslav Richter oferă un sunet mare, muzicalitate alertă, o abordare sinceră și o emisiune pură. Spre regretul tuturor celor ce l-au cunoscut și admirat, a murit pe neașteptate la vîrsta de numai 44 de ani.

Vadim Brodski (n. 1950) este cîștigătorul concursului „Wieniawski" din 1977. Brodski este un supertehnician care a înregistrat în SUA toate *Sonatele solo* de Ysaye, avînd o comandă instrumentală la nivel înalt, un ton puternic, dar nu orientat spre frumusețe sonoră. Se spune, relativ la tehnica sa miraculoasă, că poate cînta *Moto perpetuo* de Paganini în octave cifrate, în maniera lui César Thomson.

André Korsakov (1950—1991) s-a făcut remarcat în lumea muzicală prin obținerea premiului II, după Miriam Fried, la concursul „Regina Elisabeta" din Bruxeles în 1971. Un merit al său este interpretarea și înregistrarea unei colecții de piese din creația lui Wieniawski, între care dificila *Tema originală cu variațiuni, op. 15*, cîntată cu o admirabilă vervă și strălucire.

Ilya Grubert (n. 1954) s-a născut la Riga, în Letonia. El a studiat la Conservatorul din Moscova, la clasa lui Leonid Kogan. Grubert este cîştigătorul premiului I la concursul violoniştilor din întreaga Uniune Sovietică (1977), al premiului II la concursul „Sibelius“ din Helsinki (1975) şi al premiului I la concursul „Paganini“ din Genova (1977). Cea mai importantă victorie competiţională a sa este obţinerea premiului I la concursul „Ceaikovski“ (1978), care i-a deschis cariera internaţională. A apărut cu orchestra Filarmonicii din Moscova într-un turneu internaţional cu *Concertul* de Ceaikovski.

Înregistrarea pe disc a unui program foarte pretenţios cu *Tema originală cu variaţiuni* de Wieniawski, *Vals—Scherzo* şi *Melodie* de Ceaikovski, *Campanella* şi *Capriciul nr. 4* de Paganini, *Rondino* de Vieuxtemps, *Adagio din Concertul nr. 1* de Haydn, îl prezintă ca pe un violonist cu înclinaţii spre virtuozitate, cu reale posibilităţi de a deveni o personalitate complexă în arta viorii.

Grupul de tineri violonişti din Novosibirsk

Ultimii ani au adus şcolii sovietice de vioară o mare surpriză prin apariţia unei şcoli de vioară în Novosibirsk din Siberia. Fondatorul acestei şcoli este profesorul ***Zakhar Bron.*** El s-a născut în Uralsk, în 1946, ca fiu al unui inginer pasionat pentru vioară şi al unei mame pianiste. Bron a studiat vioara cu Igor Oistrach, la Conservatorul din Moscova. Deşi a fost laureat al unor competiţii importante de vioară „Wieniawski“ din Warşovia şi „Regina Elisabeta“ din Bruxeles (1971), Bron a simţit de timpuriu o mare atracţie spre învăţămîntul viorii, în special pentru depistarea şi îndrumarea tinerilor excepţional dotaţi, devenind unul dintre cei mai tineri pedagogi sovietici ai viorii, un fel de Stolearski al Siberiei.

Stabilindu-se în 1974 la Novosibirsk, Bron a devenit îndrumătorul Şcolii de muzică pentru copii dotaţi din Cadrul Conservatorului, influenţînd şi studiul viorii în şcolile de muzică pentru copii din regiune. El a putut astfel descoperi copii excepţional de dotaţi pentru vioară.

Bron şi-a dovedit darurile lui deosebite de pedagog al viorii în îndrumarea unui grup de tineri violonişti, cunoscut sub numele de *Grupul din Novosibirsk,* care a făcut vîlvă în întreaga patrie natală, precum şi peste hotare. Din acest grup fac parte : Vadim Repin (18 ani), Nikolai Madoiev (16 ani), Ilya Konovalov (13 ani), Natalia Prişepievna (16 ani) şi Maxim Vengerov (15 ani). Toţi se prezintă, cu diferenţele respective de nivel şi personalitate, ca adevăraţi virtuozi ai viorii.

Faima lui Bron a depăşit graniţele ţării sale, fiind acum cunoscut şi solicitat ca profesor în diferite centre muzicale din Europa. În prezent, are cursuri de măiestrie la Academia Regală de Muzică din Londra şi la Conservatorul din Lübeck, în Germania.

L-am cunoscut pe Zakhar Bron la Londra, unde era membru în juriul concursului internaţional de vioară „Carl Flesch“, din iulie 1990. Vorbea numai rusa, germana şi poloneza, în timp ce engleza sa era doar în curs de însuşire. Oricum, ne-am înţeles, puţin în rusă, puţin în germană, dîndu-mi seama că mă aflam în faţa unui distins pedagog, un mare animator al artei viorii în rîndurile tinerilor dotaţi, dar modest şi popular, comparativ cu rezultatele lui spectaculare în îndrumarea grupului de talente din Novosibirsk, dintre care unul, Maxim Vengerov se afla în concurs. Era foarte interesat cînd i-am povestit despre cartea de faţă, încît a exclamat : „domnule, eu vreau să intru în posesia acestei cărţi !“

Am avut ocazia să ascult pe doi dintre membrii acelui grup faimos îndrumaţi şi formaţi de profesorul Bron : Vadim Repin şi Maxim Vengerov.

Vadim Repin s-a născut în 1971, la Novosibirsk. El a început studiul viorii la vîrsta de cinci ani, iar în 1977 a fost primit la Şcoala specială de muzică pentru copii dotaţi de pe lîngă Conservatorul din Novosibirsk, sub îndrumarea lui Zakhar Bron. La nouă ani, a ajuns să cînte cu aplomb *Concertul nr. 2* de Wieniawski şi *Capriciul nr. 16* de Paganini. În 1982, la vîrsta de 11 ani, Repin a cîştigat concursul „Wieniawski“, iar la 13 ani repertoriul lui era deja foarte larg, cuprinzînd *Concertele* de Mozart, Bach, Ceaikovski, Mendelssohn, Haciaturian, Wieniawski, Hrennikov, ambele *Romanţe* de Beethoven, precum şi numeroase piese de bravură. La 15 ani, a interpretat în deplină siguranţă *Concertul nr. 1* de Paganini cu cadenţa integrală de Sauret. În prezent, are deja turnee regulate în străinătate.

În 1988 l-am ascultat pe Repin în sala Barbican din Londra unde a cîntat *Concertul* de Ceaikovski cu Orchestra London Symphony, etalînd o virtuozitate uluitoare, căldură expresivă în cantilene şi în Canzonetă, o perfectă claritate în pasagele Finalului. A fost o interpretare incredibil de frumoasă şi perfectă a acestui dificil concert plin de frumuseţe sonoră dar şi de capcane de ordin tehnic. Stilul său general aminteşte de interpretarea lui Oistrach, dar *vibratoul* său este mai repede. Este încă prematur să se determine dacă interpretarea sa are sau nu un profil individual, dar lumea muzicală simte şi speră că s-a deschis o nouă şi mare carieră violonistică.

Maxim Vengerov s-a născut la 20 august 1974, la Novosibirsk. A început studiul viorii la cinci ani sub îndrumarea lui Zakhar Bron la Şcoala de muzică pentru copii dotaţi de pe lîngă Conservatorul din Novosibirsk. La 10 ani el a cîştigat premiul I la concursul „Wieniawski“ pentru juniori. La vîrsta lui, Vengerov are deja o activitate concertistică foarte bogată în ţară şi în străinătate. A cîntat de multe ori la Moscova şi Leningrad, a apărut la Viena, Salzburg şi la Festivalul din Schleswig Holstein, apoi la Amsterdam cu Orchestra Concertgebouw. Vengerov a fost solistul Orchestrei Simfonice de Stat a Uniunii Sovietice în turneul ei în Italia. În 1987, la vîrsta de 13 ani, şi-a făcut debutul în Anglia la Festivalul din Lichfield şi a apărut de două ori cu Orchestra Filarmonică BBC. În prezent el continuă să studieze cu Zakhar Bron la Academia Regală de Muzică din Londra, fiind solistul celui mai mare impresariat din America, ICM.

L-am ascultat pe Vengerov într-un recital la Wigmore Hall la 29 noiembrie 1989 cu un program foarte pretenţios : *Sonata-Kreutzer* de Beethoven, *Sonata Solo nr. 6* de Ysaÿe, *Fantezia Carmen* de Waxman. Acest program interpretat integral din memorie a fost realizat cu o tehnică uluitoare şi cu o matură înţelegere a conţinutului muzicii. Ascultîndu-l, mă întrebam dacă Heifetz, la vîrsta lui Vengerov, va fi cîntat mai bine decît acest băieţel din Novosibirsk ! Atît de mult m-a impresionat acest violonist de 15 ani ! La sfîrşit, fiindcă audienţa nu vrea să plece, băiatul a trebuit să mai cînte încă cinci piese de „bis“, între care *Tzigane* de Ravel, *Vals-Scherzo* şi *Meditaţie* de Ceaikovski. Am admirat modestia şi bucuria lui de a cînta pe scenă, nelăsîndu-se rugat pentru bis-uri la cererea publicului.

Prima înregistrare digitală pe un compact-disc a apărut în 1989 în Colecţia de înregistrări celebre „Biddulph“ din Londra, cuprinzînd un program extrem de pretenţios din punct de vedere muzical şi tehnic, pe care l-a interpretat cu deplină maturitate, înţelegere şi uluitoare virtuozitate tehnică : *Fantezia în Do* de Schubert, *Vals-Scherzo* de Ceaikovski, *Variaţiunile „Ultimul trandafir de vară“* de Wilhelm Ernst, *Sonata în Re minor nr. 3* de Ysaye, *Tzigane* de Ravel, *Preludiu la după-amiaza unui faun* de Debussy şi dificila *Fantezie Carmen* de Waxman. Ascultînd acest disc de înaltă calitate tehnică şi fidelitate acustică, orice ascultător avizat nu poate să nu atribuie această înregistrare decît unui mare artist, fără a bănui că în spatele ei se află un băieţel de 15 ani. Este o garanţie certă a unei mari cariere violonistice şi, aş spune, o reproducere în forme noi a unor fenomene apuse în evoluţia artei viorii. Revista „Strad“ l-a apreciat ca fiind „un tînăr de 14 ani care cîntă cu farmecul lui Kreisler şi cu forţa robustă a lui Oistrach“ 21). Ediţia din 1990 a concursului „Flesch“ i-a adus Premiul I şi Medalia „Flesch“. Dar preşedintele juriului, Albert Frost, l-a chemat de mai multe ori pe scenă spre a-i înmîna şi alte premii colectate de Vengerov : premiul pentru *Sonata* de Beethoven, premiul pentru *Concertul* de Mozart, premiul *publicului*, premiul pentru *Capriciile* de Paganini. Calitatea interpretării sale a stîrnit ovaţiile audienţei. Pentru mine, toate acestea sînt o garanţie că peste ani şi ani, Vengerov se va găsi sigur printre marii violonişti ai lumii.

În ce priveşte şcoala şi arta viorii în ***Republica Moldova***, desigur că trebuie avut în vedere evoluţia acestei provincii româneşti în decursul istoriei. În 1918, cînd Basarabia a revenit la patria mamă exista un conservator rusesc. Curînd a luat fiinţă noul Conservator românesc care a făcut repede progrese remarcabile. Încă în 1918, Enescu a vizitat Basarabia, susţinînd în luna aprilie şase concerte la Chişinău şi Bălţi ca dirijor şi solist cu orchestra simfonică din Iaşi, sub bagheta lui Jean Bobescu. Atunci Enescu a declarat redacţiei ziarului România Nouă din 29 martie / 11 aprilie 1918 : „Aşa de mult am îndrăgit această ţară, încît o să vin iarăşi, pentru a da concerte la Bălţi, Soroca şi oriunde m-ar chema cineva. Aş fi fericit dacă aş putea ajuta din venitul concertelor orice fel de operă naţională sau de binefacere“, susţinînd necesitatea înfiinţării unui Conservator de Stat la Chişinău, care ar avea o mare însemnătate artistică şi naţională, oferindu-şi cu toată căldura ajutorul pentru realizarea acestui aşezămînt muzical. De atunci Enescu a susţinut mai mult de 40 de concerte în Basarabia şi Bucovina.

În perioada care a urmat, după 1940 şi după război, şcoala şi arta viorii din Moldova s-a integrat în procesul de dezvoltare a muzicii în cadrul fostei Uniuni Sovietice, desigur fără a atinge nivelul şcolii ruse de vioară. Au luat fiinţă pe lîngă Conservatorul din Chişinău mai multe şcoli de muzică, inclusiv la nivelul unor raioane.

Sînt impresionante calitatea şi nivelul muzicii populare pe care am cunoscut-o şi admirat-o prin intermediul programelor de radio şi televiziune transmise de la Chişinău, programe atît de mult gustate de noi, gălăţenii, mai ales în perioada cînd antenele televizoarelor noastre erau îndreptate spre acolo. Tarafurile de lăutari abundă viaţa muzicală din Republica Moldova. Violonistul lăutar Nicolae Botgros este un adevărat virtuoz al viorii, iar Sergiu Lunchevici care a fost premiat la un concurs unional la Moscova în 1958 conduce cu vioara în mînă, orchestra de muzică „Fluieraş" a Filarmonicii din Chişinău.

Conservatorul de muzică din Chişinău este acel laborator care formează instrumentişti, cîntăreţi şi muzicieni, promovînd muzica clasică şi contemporană, influenţînd totodată şi calitatea muzicii populare. Compozitorii prelucrează creaţia muzicală populară şi dau naştere la noi şi noi piese şi forme muzicale. Am admirat mult piesa „Sărbătoreasca" de Rusnac.

În iunie 1991 am avut prilejul să cunosc direct violonişti din Chişinău. La festivalul internaţional de muzică de cameră din Braşov au participat Orchestra de cameră „Moldova" şi un ansamblu al violoniştilor Conservatorului din Chişinău cu lucrări orchestrale de Telemann şi Mozart şi mai multe piese pentru vioară şi pian. Am admirat atunci pentru originalitatea şi nivelul tehnic şi muzical colectivul celor 13 tinere violoniste care a interpretat la unison într-o perfectă armonie şi omogenitate piese pentru vioară şi pian de Haendel, (Aria), Tartini-Kreisler (Variaţiuni pe o temă de Corelli), Boris Dubosarschi (Serenada), Rusnac (Sărbătoreasca), Prokofiev (Vals din opera „Război şi pace"), ş.a.

Merită a fi consemnate aici numele acelor tinere violoniste de la Conservatorul din Chişinău care au impresionat audienţa din Sala Casei Armatei din Braşov prin eleganţa şi perfecta uniformitate a arcuşelor, prin strălucire tehnică şi sunet, contribuind la succesul acelei seri muzicale de neuitat: Ana Rusnac, Albina Anmechichean, Ruslana Popa, Rodica Ţurcanu, Viorica Andreuţă, Natalia Ciobanu, Angela Ţurcanu, Olga Deomina, Victoria Romaliischi, Victoria Condratov, Lilia Bivol, Olga Borisov, Mariana Caşuba.

Evident, deschiderea în noile condiţii istorice a unei colaborări pe multiple planuri între ţara noastră şi Republica Moldova va avea urmări pozitive în diverse domenii ale vieţii materiale şi spirituale, inclusiv în cultură, muzică şi arta viorii.

L. ŞCOALA AMERICANĂ DE VIOARĂ

În cadrul evoluţiei şcolilor naţionale în istoria artei viorii, un loc însemnat îl ocupă şcoala americană de vioară. În fapt este vorba de un fenomen specific corespunzător procesului istoric de naştere şi dezvoltare a culturii moderne, inclusiv a muzicii în lumea nouă, în urma marilor descoperiri geografice şi integrarea acestei lumi în circuitul istoriei civilizaţiei şi culturii mondiale.

1. ORIGINEA ŞI PROMOTORII ŞCOLII AMERICANE DE VIOARĂ

Începuturile şcolii americane de vioară se află practic în secolul al XIX-lea. La origine desigur trebuie avute în vedere cel puţin două surse primare ale şcolii americane de vioară — influenţa benefică a unor virtuozi europeni, care, atraşi de mirajul lumii noi, au început să viziteze din ce în ce mai frecvent Statele Unite şi alte ţări americane printre care s-au aflat virtuozi ca Vieuxtemps, Ole Bull, Henryk Wieniawski, Sarasate, Ysaye, Jan Kubelik şi alţii care au stimulat talentul nativ indigen, iar apoi este de menţionat rolul activ al unor violonişti europeni, ca Franz Kneisel (din România) şi Edouard Déthier (din Belgia) care, vizitînd Statele Unite, s-au stabilit definitiv acolo, devenind promotori ai şcolii americane de vioară, concomitent cu violonişti născuţi în America din primele generaţii de imigranţi europeni. În secolul trecut era la modă pentu tinerii americani atraşi spre vioară să studieze în Europa şi să obţină de acolo atestate de garanţie din partea conservatoarelor şi a marilor maeştri ai viorii.

Treptat au apărut în Statele Unite conservatoare de muzică : Conservatorul Peabody în Baltimore fondat în 1857, Conservatorul Oberlin, Ohio, fondat în 1865, Colegiul Muzical din Chicago, înfiinţat în 1867, Institutul de Arte Muzicale din New York deschis în 1905 (devenit în 1924 Juilliard School of Music). Printre primii profesori ai acestui aşezămînt newyorkez de muzică au fost Franz Kneisel numit în 1905 şi Edouard Déthier, format la Conservatoarele din Liège şi Bruxelles, numit în 1906.

Dar instituţiile muzicale americane nu au devenit competitive pe plan internaţional decît în anii 1920, cînd trei mari şoli de muzică au fost înzestrate la un nivel superior prin generozitatea unor mari patroni iubitori de muzică. Aceste trei mari şcoli sînt : Juilliard School of Music din New York, Institutul Curtis din Philadelphia şi Eastman School of Music din Rochester (Statul New York). Această dezvoltre s-a intensificat după cel de al doilea război mondial. În acelaşi timp toate universităţile americane au colegii şi facultăţi de muzică pe care le pot urma nu numai studenţii consacraţi muzicii ci şi studenţii de la alte facultăţi. Remarcabile sînt şcolile de muzică din Universitatea Indiană, precum şi cele din universităţile din Michigan, Iowa şi California. Deasemenea un rol însemnat în dezvoltarea şcolii americane de vioară îl au o serie de şcoli şi centre muzicale de vară cu participare internaţională, ca Tanglewood (Massachusetts), Aspen (Colorado), Marlboro (Vermont), Meadowmount (New York State), Interlochen (Michigan) ş.a. Între pionierii şcolii americane de vioară trebuie menţionaţi desigur în primul rînd violoniştii americani autohtoni.

Maud Powel (1867—1920)

Maud Powel s-a născut la 22 august 1867 în Peru, Illinois, fiind a doua generaţie americană. Tatăl său era învăţător, iar mama sa era pianistă şi compozitoare, ale cărei speranţe pentru o carieră muzicală au fost descurajate din raţiuni discriminatorii antifeministe.

Maud Powel a început să ia lecţii de vioară la vîrsta de şapte ani cu William Fickensher, iar de la nouă ani cu William Lewis, la Chicago. La 13 ani, a fost înscrisă la Conservatorul din Leipzig, spre a studia cu Henry Schradieck. În 1882, şi-a terminat studiile la Leipzig şi a cîştigat

— prin concurs — admiterea la Conservatorul din Paris, unde a studiat cu Charles Dancla, fost elev al lui Baillot. Dancla, spune ea, a fost cel mai inspirat profesor al ei, pentru că a învăţat-o cum să-şi dezvolte puritatea stilului, cum să fie o artistă adevărată. Ea şi-a dovedit măiestria în 1883 într-un turneu plin de succese în Anglia, cînd a cîntat şi pentru familia regală. Joachim a auzit-o la Londra şi a fost impresionat, invitînd-o să studieze cu el la Berlin. După un an, în 1885, Powel şi-a făcut debutul la Berlin cu *Concertul în Sol minor* de Max Bruch, sub bagheta lui Joachim însuşi. Ea îşi va reaminti de Joachim cu respect, pentru că a învăţat-o „să fie muzician“ Educată în Europa, Powel şi-a transformat propria viziune originală, dar niciodată nu şi-a pierdut prospeţimea, vigoarea şi personalitatea care o distinge de alţi interpreţi.

În 1885, Powel s-a reîntors în America sa natală şi a început să desfăşoare o activitate de pionierat, urmărind să ajungă la inima publicului american, organizînd propriile ei turnee de-a lungul Americii, dînd recitaluri şi cîntînd cu orchestre în fiecare oraş capabil să ofere un minim de condiţii. Şi-a făcut debutul cu Filarmonica din New-York, sub bagheta lui Theodor Thomas, cu *Concertul* de Max Bruch. Dvorak a fost în sală cînd a cîntat în 1894, noul lui *Concert pentru vioară* cu Filarmonica din New-York, fiind entuziasmat de interpretarea ei, mulţumindu-i personal pentru frumoasa ei performanţă. Întorcîndu-se la muzica de cameră, Powel a fost prima femeie în America care a condus un cvartet de coarde profesional, cu care a făcut multe turnee în anii 1894—1895.

Din 1888, Powel a avut mai multe recitaluri în America decît oricare alt violonist băştinaş. Ea a adus în America cea mai bună muzică clasică din Europa, dar, în acelaşi timp ea punea accent pe lucrările compozitorilor americani. În fapt, Powel a realizat prima audiţie a 14 concerte în America de compozitori ca Ceaikovski, Dvorak, Sibelius, Saint-Saëns, Lalo, Bruch, Arensky, Rimski-Korsakov, Aulin şi alţii. Premiera *Concertului* de Ceaikovski în America în 1888 a fost mult mai bine primită decît cea a lui Adolf Brodsky la Viena, în 1881.

Din 1898 pînă în 1905, Powel a fost atrasă de turnee şi succese în străinătate, luîndu-şi rezidenţa la Londra, dar la fiecare doi ani ea revenea în America pentru concerte. Anglia a fost ţara ancestrală a familiei sale şi ea a fost bine primită, fiind considerată succesoarea eminentei violoniste Lady Hallé (Wilma Neruda), care părăsise Anglia. În 1903, a făcut un turneu cu John Philip Sousa şi orchestra sa, dînd 362 de concerte în 50 de săptămîni (din care 217 în Anglia, iar 52 numai la Londra).

În 1904, Maud Powel s-a căsătorit cu H. Goodfrey Turner, un inventiv manager englez, foarte activ în susţinerea carierei soţiei sale, cu care a plecat definitiv în America în 1905. Examinarea atentă a *Concertului* de Sibelius a condus-o la decizia de a-i face premiera americană cu Wassily Sofonoff şi Filarmonica din New-York în Carnegie Hall la 30 noiembrie 1906 şi în seara următoare, Powel l-a descris ca „gigantic, furtunos, epic, care conţine o nouă linie, o nouă tehnică“. Jan Sibelius a recunoscut riscul pe care şi-l ia violonistul pentru interpretarea în premieră a acestui concert. El i-a trimis lui Powel o fotografie pe care a scris : „Reginei Viorii, d-rei Maud Powel, cu gratitudine — Jean Sibelius“ 1).

Din 1905 pînă la sfîrşitul vieţii, Powel a făcut cu regularitate turnee pe continentul american, concertînd cu toate orchestrele importante dintre care multe erau proaspăt înfiinţate şi cu cei mai mari dirijori ai zilei, ca Stokowski, Muck, Stock, Mahler, Herbert, Oberhoffer, Davenport-Engberg, Hadley, Mees, Paur, Altschuler, Sofonoff etc. Ea a participat la prestigioase festivaluri ca Norfolk şi Worchester cu colegii ei. Pentru a-şi populariza arta, ea cînta în orice orăşel unde avea posibilitatea să ajungă, se întîlnea cu cluburi muzicale locale, asculta repetiţiile orchestrelor şi pe studenţii violonişti aspiranţi spre această carieră, participa în jurii şi concursuri de vioară, scria articole de specialitate, precum şi notele pentru programele ei proprii, dădea concerte de caritate, lupta cu multă vervă pentru cauza femeii în muzică. De aceea ea este apreciată ca unul din pionierii şcolii şi artei viorii americane.

Powel este de asemenea cunoscută pentru sprijinul generos pe care l-a acordat lui Kreisler, cînd acesta a fost forţat să se retragă din stagiune pe motive de false acuzaţii de sentimente filogermane, ca austriac, acceptîndu-l în angajamente şi ajutîndu-l prin Crucea Roşie. Ea şi Kreisler se cunoşteau şi se respectau pentru arta lor. Într-adevăr ei erau comparabili în arta viorii şi în ce priveşte afecţiunea publicului american, criticii numindu-l pe Kreisler „regele" iar pe Powel „regina" violoniştilor.

Maud Powel a murit la 8 ianuarie 1920, la numai 52 de ani, producînd un adevărat şoc în lumea muzicală. Vioara ei preferată se păstrează în Muzeul Henry Ford din Detroit.

Albert Spalding (1888—1953)

Albert Spalding, cel care în publicitatea americană a fost numit „cel mai mare violonist american", s-a născut la 15 august 1888 la Chicago, într-o familie înstărită. Albert a fost educat la Florenţa unde familia petrecea în fiecare an lunile de iarnă, pentru sănătatea lui. Mama sa era cîntăreaţă şi pianistă, ţinea casa deschisă şi toţi marii artişti care vizitau Florenţa erau invitaţi în familia lor, printre ei aflîndu-se Casals, Joachim, Sarasate, Busoni, César Thomson. Tînărul Albert îi asculta pe toţi şi astfel gustul său muzical s-a format devreme. Întrucît Albert vorbea fluent italiana, începuse să circule o butadă că Albert ar fi la origine un copil italian adoptat de familia Spalding. Astfel, violonistul a trebuit să declare că s-a născut la Chicago, vorbind cu mîndrie despre cele 12 generaţii de strămoşi yankey ai săi [2].

La şapte ani, Albert a început studiul viorii cu un profesor italian, Ulpiano Chiti. Dar în timpul lunilor de vară, familia sa venea la Monmouth Beach, în New Jersey, pe coasta de Est a Americii, la Atlantic. Aici a întîlnit un profesor de vioară sud-american în vîrstă, Jean Ruitrago, cu care a început să lucreze în timpul şederii lor în acea staţiune balneară. Pentru Albert, sistemul cu doi profesori mergea, datorită inteligenţei lui coordonatoare.

Cînd Spalding a împlinit 14 ani, Chiti a propus ca băiatul să cînte pentru comisia de examinare a Conservatorului din Bolonia, în scopul de a obţine o diplomă de absolvire. Programul de două ore cuprindea *Trilul diavolului* de Tartini, întregul *Concert* de Mendelssohn, *Studii* de Rode şi Fiorillo (candidatul trebuia să le cunoască pe toate, din care se selecţionau prin tragere la sorţi cele de cîntat). În plus, urma un examen la pian şi exerciţii de armonie şi contrapunct. Spalding a obţinut 48 de puncte din 50 posibile, fiind antfel cel mai tînăr muzician care a obţinut această diplomă de la Mozart încoace cu 133 de ani în urmă.

Rezistînd publicităţii enorme care ar fi putut să-l determine să facă un debut prematur, Spalding a mers pentru doi ani la Conservatorul din Paris unde a studiat cu Narcisse-Augustin Lefort. Aici a urmat de asemenea contrapunctul şi compoziţia, după cum declara el, „pînă la gradul la care ameninţa cîntatul meu la vioara“ 3) De fapt, şi la Florenţa urmase un curs serios de compoziţie cu Antonio Scontrino. Mai tîrziu Spalding, s-a dovedit el insuşi compozitor şi transcriptor de mare talent. (E remarcabilă transcripţia după Schubert, *Hark, Hark, The Lark,* puţin cunoscută dar foarte frumoasă).

La 16 ani, Spalding şi-a făcut debutul la Paris cu Lefort la pupitrul orchestrei studenţilor Conservatorului, cînd a cîntat *Concertul în Si minor* de Saint-Saëns, *Ciaccona* de Bach, *Romanţa în Fa* de Beethoven şi *Zigeunerweisen* de Sarasate. Deşi a fost mult elogiat, Spalding îşi verifica şi analiza mereu neajunsurile interpretării. De-a lungul întregii sale cariere, autocritica a jucat un rol extrem de important în dezvoltarea sa artistică. Tatăl său era un om practic şi totdeauna îl prevenea că pînă va ajunge muzician independent există tendinţa de a fi privit ca diletant. Prevenind complexul generat de originea sa înstărită (tatăl era fabricant), Albert Spalding scria în autobiografia sa *Rise to follow* : „A trebuit să lupt şi împotriva credinţei populare că talentul trebuie să se nască într-o mansardă şi să se menţină în sărăcie“ 4). După întîlnirea cu Saint Saëns şi audiţia care a avut loc atunci, au crescut contactele lui muzicale, fiind conştient că, fără astfel de contacte, nu este posibilă construirea unei cariere, a început să urce treptat pe scara succesului, a cîntat în Anglia, a devenit favorit în Olanda, Rusia, Polonia şi Scandinavia.

În 1908, Spalding s-a reîntors în ţara sa natală debutînd la Carnegie Hall, sub bagheta lui Walter Damrosch, cu *Concertul* de Saint Saëns, în 8 şi 10 noiembrie 1908. Critica lui Henry Krehbiel din „New York Tribune“ a fost proastă, aproape distructivă (interpretarea ar fi fost „aspră, răguşită, mîrîită, cu sunet nemuzical“ 5)). În restul presei, critica a fost pozitivă, chiar elogioasă. Damrosch şi alţii au telefonat redacţiei revistei, trăgînd-o la răspundere pentru invectivele incluse în cronica respectivă. În primăvara anului 1914, în ajunul primului război mondial, Spalding a cîntat 60 de concerte în Europa şi o serie de recitaluri în Egipt. În SUA, Spalding cînta în medie 65 de concerte pe an, cîştigînd din plin favoarea publicului. În 1917, a intrat voluntar în serviciul militar, sub comanda căpitanului Fiorello La Guardia, membru al Congresului, servind ca adjutant al acestuia în Italia, deoarece Spalding vorbea perfect italiana şi franceza. La sfîrşitul războiului a cîntat 12 concerte în Italia.

La 19 iulie 1919, Spalding s-a căsătorit cu Mary Pyle la Ridgefield, Connecticut. La ceremonie a cîntat prietenul său intim Jacques Thibaud cu pianistul lui Spalding şi cu André Benoist la orgă. Căsătoria lui Spalding a constituit un fericit eveniment în viaţa lui, cu implicaţii pozitive de-a lungul întregii lui cariere.

Din 1920, familia Spalding a trăit la New York în East, Strada 67, casa lor fiind deschisă prietenilor muzicieni ca Thibaud, Heifetz, Kochanski, Elman, Gavrilovici. În deceniul 1920—1930, Spalding era 3—4 luni pe an pentru concerte în Europa, iar alte 4—5 luni în America. A înregistrat pe disc 150 de lucrări diferite, mari şi mici, între care *Concertele* de Beethoven şi Brahms cu orchestre din Austria. Compoziţiile lui Spalding cuprind 60 de lucrări pentru vioară, între care două concerte, 25 de compoziţii pentru pian şi 30 de compoziţii pentru voce. Între compoziţiile pentru vioară şi pian, *Etchings* este poate cea mai cunoscută fiind interpretată de Elman.

În timpul verii, juca tenis ; era o pasiune a lui. Spalding este unul din puţinii violonişti care s-a încumetat să mînuiască o rachetă fără să se teamă de vătămarea braţului drept, cel care mînuie arcuşul. Tenisul, cu o anumită precauţie, este totuşi un sport permis pentru violonişti. Heifetz şi Milstein au fost maeştri ai acestui sport.

Ca violonist, Spalding a fost inspirat de interpretarea lui Ysaye, Elman, Heifetz. Deşi sunetul său diferea de al lui Kreisler, totuşi adesea a fost emulat de mîna stîngă şi de frazarea lui Kreisler. Avea un vibrato intens, extrem de repede, un ton frumos, claritate şi puritate în intonaţie. Trilul avea o viteză electrizantă. Era un gentilom ; pe scenă proiecta o aură de distins diplomat. Erudiţia sa cunoscută se manifesta şi în limbajul folosit, un limbaj cultivat şi educat, de o neobişnuită generozitate. Piesele sale de bravură erau *Fantezia Carmen* de Sarasate, *Scherzo Tarantella, Souvenirs de Moscou* şi *Polonezele* de Wieniawski, precum şi piesele scurte ca *Guitarre* de Moskowski-Sarasate, *Introducere* şi *Tarantella* de Sarasate, pe care le cînta cu multă strălucire. Ultimul său concert, de rămas bun, a avut loc la 21 iunie 1950, cu Filarmonica din New York, dirijată de Efrem Kurtz, pe stadionul Lewisohn, în faţa a 12.000 de ascultători, despărţindu-se de admiratorii lui simplu, modest, cu prestanţa sa din totdeauna. Criticul Olin Downes a scris după concert : „D-l Spalding a stat în faţa publicului 45 de ani. Muzica pe care ne-a dat-o a fost adevărata măsură a sincerităţii, a inalienabilei sale percepţii a frumuseţii, a idealurilor pure. Am fost muzician toată viaţa mea — a declarat el presei, — vreau să rămîn un muzician pentru restul vieţii mele. Interpretarea sa de la concertul de rămas bun a spus mult“ 6).

Albert Spalding a murit la 26 mai 1953, cu cîteva luni înainte de cea de-a 65-a aniversare a sa. Deşi din punct de vedere istoric, el poate fi socotit un „superstar“, Spalding a fost un violonist excepţional multitalentat, care în termenii săi proprii, putea totdeauna ajunge la inimile spectatorilor săi atît cu vioara cît şi cu personalitatea sa.

Franz Kneisel (1865-1926) şi şcoala sa

Franz Kneisel s-a născut în Bucureşti, la 26 ianuarie 1865, fiind fiul unui maestru de muzică militară de origine austriacă, care i-a fost primul profesor. Apoi a intrat la Conservatorul din Bucureşti pe care l-a absolvit la vîrsta de 15 ani cu premiul I la vioară. În 1879 Kneisel a fost admis în Conservatorul din Viena sub îndrumarea lui Jakob Grün la vioară şi a lui Hellmesberger la muzica de cameră, absolvind in 1882 cu premiul I. În 31 decembrie 1882 şi-a făcut debutul la Viena cu dificilul *Concert Ungar* de Joachim, fiind numit imediat succesor al lui Jacob Dont ca solist la teatrul Hofburg. Apoi a devenit concertmaestru la orchestra Bilse din Berlin.

În 1885, la invitaţia dirijorului Wilhelm Gericke, a plecat în America, devenind concertmaestru la orchestra din Boston. Influenţa sa benefică s-a resimţit imediat în departamentul corzilor. Un debut de mare succes cu *Concertul* de Beethoven l-a propulsat pe Kneisel în rîndul violoniştilor de prim rang care sosiseră în America. Kneisel a decis să rămînă definitiv în America, petrecîndu-şi acolo tot restul vieţii.

Ambiţia lui Kneisel era să formeze un cvartet care să atingă cel mai înalt nivel de perfecţiune. Acest ansamblu a cuprins de-a lungul celor 33 de ani de activitate mai mulţi instrumentişti de seamă ca E. Fiedler, F. Giese, Theodorowicz, A. Schröder, Julius Röntgen, Willem Willeke şi pe violonistul L. Svecenski care a rămas neschimbat tot acest timp. Acest cvartet a intrat în istoria muzicii americane, prin serviciile reale aduse în educaţia muzicală a poporului american cu celebrele *Cvartete* ale lui Beethoven, Brahms sau Dvorak. El a făcut premiera americană a *Cvartetelor* de Dvorak (inclusiv a *Cvartetului American)*, precum şi a *Cvartetelor* de Brahms, prieten personal al lui Kneisel. Pe bună dreptate, istoricul german al viorii, E. van der Straeten afirmă că Kneisel cu cvartetul său „vizita oraşe mici, şantiere în Vestul Sălbatic, mine de cărbune etc., şi trezea în oamenii fără cultură un interes în muzică după care totul era gata pentru dezvoltare“ [7]. În familia lui Kneisel toţi făceau muzică. Soţia sa Marianne Thoma studiase vioara alături de Kneisel la clasa lui Grün. O fiică a lor, Marianne şi-a format propriul ei cvartet.

În 1903, Kneisel şi membrii cvartetului său au părăsit orchestra din Boston pentru a se dedica exclusiv cvartetului. În 1905, Kneisel a fost numit profesor la Noul Institut de Arte Muzicale din New York, contribuind astfel pe alt plan la dezvoltarea şcolii americane de vioară. Cvartetul însă a continuat să activeze pînă în 1917, cînd s-a dizolvat prin decizia lui Kneisel care simţea că ansamblului său începuse să-i lipsească acea prospeţime şi energie a tinereţei de altădată, spunînd că mai bine opreşte decît să vadă arcuşul tremurînd pe coardă sau să audă sunete în afara înălţimii pure.

Kneisel era şi un excelent dirijor care condusese încă la vîrsta de 15 ani orchestra Societăţii Filarmonice din Bucureşti. El a dirijat cu mult succes orchestra din Boston, precum şi concertele la Tîrgul Mondial din Chicago (1893) şi la Festivalul din Worcester (Mass) în 1902 şi 1903.

Alături de activitatea din New York, Kneisel îşi petrecea verile la Blue Hill (Maine) un fel de colonie muzicală la care participau cei 40 de elevi ai săi, precum şi muzicieni colegi care se adunau pentru a face muzică, între care mari artişti ca Kleisler, Josef Hofmann, Grigorovici şi alţii care erau bucuroşi să fie acolo alături de Kneisel. Pentru meritele lui, Kneisel a primit diploma de doctor honoris causa de la Universitatea Yale (1911) şi Universitatea Princeton (1915).

Ca excelent pedagog al viorii, Kneisel a creat o şcoală de vioară, aşa numita „şcoala Kneisel“, formînd un număr important de violonişti americani, ca Jacques Gordon, Sascha Jacobsen, William Kroll, Joseph

Fuchs şi alţii, pentru care merită din plin a fi socotit printre pionierii şcolii americane de vioară. Cele mai multe monografii, îl includ pe Kneisel în şcoala americană de vioară. Doar istoricul E. van der Straeten îl trece la capitolul despre vioara în România, alături de Caudella şi Enescu. Un gest istoric de admirat. Kneisel a murit în New York, la 26 martie 1926, din cauza unei operaţii de peritonită, fiind deplîns de mari artişti, prieteni, şi admiratori, incluzînd pe Kreisler care a cîntat un *Adagio* de Bach la un serviciu memorial de la Institutul de Arte Muzicale.

*

Şcoala Kneisel a fost recunoscută pentru rolul ei important în formarea unor violonişti americani şi în dezvoltarea vieţii muzicale americane. Flesch scria în *Memoriile* sale: „Şcoala Kneisel a înzestrat America cu cîţiva excelenţi violonişti, printre care cel mai mult îmi place Jacques Gordon; Sascha Jacobsen poate fi considerat de asemenea unul din cei mai distinşi violonişti ai Americii..." [8].

Sascha Jacobsen s-a născut în 1897 la New York. A devenit elevul lui Kneisel cînd avea 11 ani. În 1915, a absolvit Institutul de Arte Muzicale din New York cu mari onoruri şi cu Premiul Loeb. Recitalul său de debut din 27 noiembrie 1915 la New York a primit critici elogioase. Au urmat numeroase angajamente şi concerte de-a lungul Americii cu succese tot mai mari şi critici pozitive. Dar după ce a sosit Heifetz în America în 1917, Jacobsen a început să fie umbrit, critica comparîndu-l cu etalonul absolut, Heifetz. În 1926, Jacobsen acceptă postul de profesor la Institutul de Arte Muzicale, ca succesor al profesorului său Kneisel, înfiinţînd totodată Cvartetul de Arte Muzicale. Pentru aproape 20 de ani, acest cvartet a jucat un rol important în acreditarea muzicii de cameră în America, în mod deosebit la New York. Patronul Felix Warburg a cumpărat patru instrumente Stradivarius pentru uzul exclusiv al cvartetului. Acest cvartet a activat pînă în 1945 cînd s-a dezmembrat. Jacobsen a demisionat de la Juilliard School (care luase locul Institutului de Arte Muzicale) şi s-a mutat în California. În 1946, el a devenit concertmaistru la Filarmonica din Los Angeles, condusă de Wallenstein, precum şi profesor la Conservatorul din Los Angeles pentru vioară şi muzică de cameră.

Jacques Gordon (1899—1948) s-a născut în Odessa şi a început să studieze vioara la Conservatorul din Odessa. Curînd a sosit în America şi a studiat la Institutul de Arte Muzicale sub îndrumarea lui Kneisel. Între anii 1917 şi 1920 a fost membru al Cvartetului Berkshire. În 1921, a fost numit concertmaestru la orchestra simfonică din Chicago, unde a rămas pînă în 1930. În acelaşi timp a fost şi şeful Departamentului de vioară la Conservatorul American local. În 1921, el a înfiinţat propriul său cvartet, căruia i s-a devotat exclusiv din 1930. În acest an, el a fondat Asociaţia de Muzică Gordon la Falls Village (Connecticut), menită să sprijine concertele cvartetului său. Între anii 1936—1939 a condus Orchestra WPA din Harford (Connecticut). În 1942, Gordon a devenit şeful Departamentului de vioară la Şcoala de muzică Eastman din Rochester, continuîndu-şi activitatea cu cvartetul său. În 1947, Gordon a suferit un atac de cord, iar în anul 1948 a murit din cauza unei hemoragii cerebrale, după ce se reîntorsese acasă de la o reuniune muzicală petrecută la Spalding în compania lui Kreisler. A avut o rară vioară Stradivarius din 1732, care fusese folosită în secolul trecut de Paganini, Spohr şi Joachim.

Joseph Fuchs (n. 1900) s-a născut la New York, la 26 aprilie 1900. A început să cînte la vioară la patru ani, iar la şase ani a fost primit la Institutul de Arte Muzicale, sub îndrumarea lui Louis Svecenski, un ungur care studiase la Viena cu Jacob Grün şi Hellmesberger senior. La 11 ani, a început să studieze cu Kneisel, absolvind Institutul cu onoruri şi obţinînd un mare succes la debutul său la New York în 1920, urmat de un turneu în Europa. În 1929, Fuchs a devenit concertmaestru al Orchestrei din Cleveland, dar în 1941 a demisionat pentru cariera de solist. Reapariţia sa cu mare succes la New York l-a condus la legătura cu grupul „Musicians Guild", care oferea programe variate de muzică de cameră. Fuchs a condus acest grup pînă în 1956, apărînd frecvent cu sora sa Lilian Fuchs, o excelentă violistă şi profesoară. Fuchs este interesat mult în muzica modernă, dar nu de tipul avangardist. În 1960 a comandat (prin Fundaţia Ford) *Concertul pentru vioară* al cunoscutului compozitor Walter Piston, a cărui premieră a avut loc în mai 1961. Compozitorul ceh Bohuslav Martinu a dedicat lui Fuchs şi sorei sale *Madrigalele pentru vioară şi violă*. Fuchs a introdus în New York versiunea revizuită a *Sonatei în La minor* de Vaughan Williams.

Din 1946 este profesor la Juilliard School în New York, formînd excelenţi violonişti, deşi puţini dintre ei au devenit proeminenţi.

Fuchs este un tehnician superb cu o stăpînire precisă a implicaţiilor tehnice atît ale mîinii stîngi cît şi cele ale mîinii drepte. Discutînd problema arcuşului săritor *(spiccato)* el aminteşte anecdota lui Heifetz care, fiind întrebat o dată cum schimbă mişcarea între detaché şi spiccato, a răspuns : „Este foarte uşor. Tot ce trebuie să fac e să relaxez apucarea arcuşului şi *spiccato* vine singur"[9]. Interpretarea sa este viguroasă, de amploare, cu un ton cald şi bogat. Boris Schwartz apreciază că „totuşi, în momente de stress, există o anumită duritate în atacul arcuşului său. Conceptul său muzical este bărbătesc, dar uneori lipsesc graţia şi farmecul"[10]. Numeroasele sale discuri atestă atît excelenţa tehnică cît şi impresionanta sa forţă interpretativă. Este încă activ ca muzician, ca profesor, fiind frecvent prezent în juriile diferitelor concursuri internaţionale de vioară. Cîntă pe o vioară Stradivarius din 1722, numită „Cadiz", purtînd numele oraşului spaniol unde a stat, fără a fi cîntată de cineva, timp de 80 de ani.

William Kroll (1901—1980) s-a născut la New York şi aparţine generaţiei lui Fuchs. În timp ce Fuchs a fost în întregime educat în America, Kroll a studiat în copilărie în Berlin, la Hochschule (1911—1914), cu Marteau. După debutul din New York în 1915, el a simţit nevoia să continue studiul, intrînd la Institutul de Arte Muzicale, sub îndrumarea lui Kneisel, absolvindu-l cu onoruri în 1922. Apoi s-a orientat spre muzica de cameră, devenind pe rînd lider al mai multor ansambluri : Elshuco Trio (1922—1929), Cvartetul Coolidge (1936—1944), Cvartetul Kroll (1944—1969), efectuînd numeroase turnee în SUA, Canada, Mexic şi Europa.

Ca profesor, Kroll a fost activ la Institutul de Arte Muzicale (1922—1938) şi la Colegiul de Muzică Mannes (după 1943). A compus şi publicat muzică de cameră şi pentru vioară solo. Piesa sa celebră *Banjo and Fiddle* a fost înregistrată de Heifetz. Dar idolul lui Kroll era Kreisler. Kroll a cîntat cu o extraordinară uşurinţă şi eleganţă, cu intonaţie perfectă şi cu controlul excelent al arcuşului. Muzicalitatea sa este profundă, conducea cvartetul cu autoritate, vigoare şi temperament. A cîntat pînă în 1950 pe o vioară Guadagnini, cînd a intrat în posesia viorii Stradivarius „ex Ernst", din 1709.

Samuel Gardner (1892—1982) s-a născut la Elizavetgrad, în Rusia, în 1892 şi a venit în America de copil. Aici a studiat cu violonistul-compozitor Charles Martin Loeffler şi cu Kneisel. De asemenea, la Institutul de Arte Muzicale a studiat compoziţia cu Percy Goetchius. A compus un *Cvartet de coarde în Re minor* care în 1918 a luat Premiul Pulitzer, şi *Poemul simfonic* care a primit Premiul Loeb. Cea mai cunoscută compoziţie a sa este însă o bagatelă sincopată *From the Canebrake,* care a delectat tinerii violonişti mai mult de şase decenii. El s-a dedicat pentru multe decenii învăţămîntului violonistic din New York.

Elias Breeskin (1895—1969) s-a născut în Rusia. Prin muzicalitatea sa originală şi temperamentul controlat, el a devenit elevul favorit al lui Kneisel. Din nefericire, anumite tare ale personalităţii lui l-au dus în situaţii penibile. Practica sa de a împrumuta instrumente şi bani pe care foarte rar îi returna, precum şi ambalarea sa în jocuri de noroc l-a îndepărtat de responsabilitatea profesională, deşi era un talent recunoscut. Ca urmare, s-a mutat din oraş în oraş, ajungînd în anii 1940 la Hollywood. Recitalul său la Los Angeles, încoronat cu scînteietorul *Capriciu în formă de vals* de Saint Saëns, i-a adus un succes imens. Dar din nou micile sale greşeli au distrus bunăvoinţa pe care a generat-o impresia recitalului său. În cele din urmă, s-a retras în Mexico City, dar interpretarea sa s-a deteriorat şi a ajuns să cînte într-un restaurant. Discurile sale reflectă puritatea tonului şi a stilului reamintindu-l pe Zimbalist, sunetul este vibrant moderat. În final, s-a reîntors în Statele Unite, dar interpretarea sa nu şi-a mai revenit. Iată un violonist care s-ar fi bucurat de o carieră ca solist, concertmaestru sau dirijor de respectabilă abilitate, prin talentul său extraordinar, dacă ar fi fost mai stabil şi mai circumspect în acţiunile sale, dacă ar fi tins spre a deveni o adevărată personalitate morală şi profesională.

Michael Gusikoff (1895—1978) s-a născut la New York. A fost unul dintre cei mai talentaţi elevi ai lui Kneisel. A studiat compoziţia cu Percy Goetchins. Este cunoscut prin compoziţia sa celebră, scrisă în colaborare cu Benjamin Machan, *Concertul American,* care era un potpuriu de cvasi-jazz liric, cu ritmuri sincopate, compoziţie cîntată frecvent în anii 1920 şi 1930. Gusikoff şi-a făcut debutul în 1920, devenind apoi concertmaestru al orchestrei simfonice din St. Louis şi al orchestrei din Philadelphia de sub conducerea lui Stokowski. Interpretarea lui Gusikoff poseda un sunet frumos, intens, vibrant, în tradiţia tonaliştilor lui Auer.

Louis Kaufman (n. 1905) s-a născut la Portland, Oregon. A fost cel mai remarcabil elev al lui Kneisel, în virtutea celor 150 de lucrări înregistrate pe disc, multe din ele majore, inclusiv muzică de film. Printre ultimele sale înregistrări sînt nemuritoarele „S-a dus cu vîntul" *(Gone with the*

Wind), „Timpuri moderne“ *(Modern Times)* şi „Jurnalul Annei Frank“ *(The diary of Anne Frank)*. Studiind cu Kneisel, Kaufman îşi reaminteşte cu afecţiune: „Kneisel niciodată nu mi-a spus ce piese să cînt. Eu îmi selectam muzica şi o duceam la el, pentru îndrumare“ (Revista „Strad“, iunie 1983).

Kaufman a fost de asemenea şi un bun violist şi a cîntat în cvartete cu Kreisler, Elman şi Zimbalist. Deşi a înregistrat multă muzică de film la Hollywood, a produs şi discuri de mare succes cu *Concertul no. 3* de Saint Saëns, iar discul cu *Anotimpurile* de Vivaldi a obţinut Marele Premiu Francez al Discului. El este cel ce a făcut premiera *Concertelor* de Bohuslav Martinu *(Concerto di Camera)*, Anthony Collins, Lars-Eric Larson, Leighton Lucas şi a mai multor lucrări de Milhaud, Poulenc, Copland şi Robert Russel Bennet. Mai mulţi violonişti de seamă apreciază discurile lui Kaufman cu *Concertele* de Barber, Saint-Saëns, Mendelssohn, Haciaturian şi Chausson ca înregistrări superioare ale acestor lucrări. Prin tonul său şi tehnica sa sigură — deşi are mîinile mici — Kaufman se încadrează între violoniştii de seamă născuţi şi formaţi în America.

David Mannes (1866-1959)

David Mannes s-a născut la 16 februarie 1866 în Manhattanul de jos din părinţi săraci, imigranţi de origine germană şi poloneză. El a avut o copilărie plină de greutăţi, învăţînd singur vioara, neputînd să-şi permită să ia lecţii cu vreun profesor sau să studieze într-o şcoală specială de muzică. La vîrsta de 10 ani a început să cîştige ceva bani, cîntînd prin taverne, săli de dans sau orchestre de teatru. Admis apoi în Uniunea Muzicienilor, el a primit dreptul de a fi angajat undeva.

Atrăgînd atenţia lui Walter Damrosch care a organizat o orchestră simfonică permanentă pentru noul Music Hall, construit în 1891 de Andrew Carnegie (actualul Carnagie Hall din New York), Mannes a fost angajat în această orchestră la vioara I. Complexat oarecum faţă de muzicienii din orchestră, mai toţi pregătiţi în străinătate, el nu a participat la şedinţa inaugurală din mai 1891, condusă parţial de Ceaïkovski, decizînd să plece în străinătate pentru studii. Astfel el a studiat la Berlin cu De Ahna şi Halir, după care a lucrat o perioadă de şase luni cu Ysaye la Bruxelles. Reîntors în America cu această pregătire în Europa şi cu încrederea sporită în forţele sale violonistice, Mannes a devenit concertmaestru la orchestra simfonică din New York, începînd să predea vioara în acelaşi timp la Şcoala de Muzică pentru copiii săraci. Totodată el şi-a extins sprijinul pentru muzicienii de culoare, aducîndu-şi mereu aminte de greutăţile pe care le întîmpinase el în copilărie.

Mannes a acordat o atenţie deosebită muzicii de cameră şi propagării ei în America. Astfel el a format cu soţia sa, Clara, o pianistă excelentă, un duo de sonate cu care susţinea peste 40 de recitaluri pe stagiune. Repertoriul lor era foarte larg cuprinzînd lucrări de Enescu, Lekeu, fiind cunoscuţi totodată pentru interpretarea muzicii lui Brahms şi Franck. Reputaţia acestui duo a trecut şi în Europa, debutînd cu mare succes în 1913 la Londra. Mannes şi-a format şi un cvartet propriu de coarde. Însuşi Richard Strauss, aflat în vizită la New York, a cîntat la pian în cvartetul lui Mannes propriul său *Cvartet cu pian*.

Una din marile sale realizări a fost înfiinţarea în 1916 a unei şcoli proprii de muzică, funcţionînd după principiile lui Mannes şi ale soţiei sale, Clara. Această şcoală a devenit Colegiul Mannes, supravieţuind tuturor vicisitudinilor, desfăşurîndu-şi şi astăzi o rodnică activitate formativă în localul propriu de pe Strada West 85.

O contribuţie importantă la propagarea muzicii clasice şi la educarea muzicală a oamenilor simpli a fost iniţiativa sa privind deschiderea în februarie 1918 a unei serii de concerte populare în marea sală de la Muzeul de Artă Metropolitan. Pentru aceasta, sala de la intrare a fost amenajată ca sală de concert, mobilind-o cu 2000 de scaune portabile. La concert însă numărul melomanilor ajungea la 5000. Aceste concerte s-au desfăşurat timp de 30 de ani. Această iniţiativă unică şi profund umanistă era ca un fel de pîlpîire de lumină şi căldură care încălzea cu muzica clasică inimile oamenilor.

Mannes a fost un muzician integru, un idealist, un altruist care şi-a dăruit lunga sa viaţă cauzei muzicii, binelui oamenilor prin muzică. Experienţa vieţii şi activităţii lui Mannes este unică prin sacrificiu, dăruire şi tot ce a făcut pentru tineretul însetat de muzică.

Louis Persinger (1887—1966)

Louis Persinger, violonist şi mare pedagog al viorii, s-a născut la 11 februarie 1887, la Rochester (Illinois). A crescut în Colorado, unde a început studiul viorii, iar la 12 ani a cîntat în public. În perioada 1900—1904 a studiat la Conservatorul din Leipzig, cu Hanz Becker (1). A devenit şi un bun pianist şi a luat lecţii de dirijat cu Arthur Nikisch. După aceea, s-a stabilit la Bruxelles, luînd lecţii cu Ysaye şi concertînd în Nordul Europei. Aceşti ani i-au format lui Persinger stilul francez de cîntat la vioară, care a devenit o caracteristică a interpretării sale şi în predarea viorii.

În 1912, Persinger s-a reîntors în America şi a debutat cu orchestra din Philadelphia, sub bagheta lui Stokowski, după care au urmat mai multe concerte în SUA. În 1914 Nikisch l-a invitat să devină concertmaestru la Filarmonica din Berlin, una dintre cele mai prestigioase orchestre din Europa, dar izbucnirea războiului l-a obligat pe Persinger să se întoarcă acasă. În 1915, el a devenit concertmaestru şi dirijor asistent la orchestra simfonică din San Francisco, precum şi director al Societăţii de muzică de cameră. Doi ani mai tîrziu, şi-a format propriul său cvartet, care a dobîndit o excelentă reputaţie. În San Francisco, Persinger a început şi cariera de pedagog, unul din primii săi elevi fiind Yehudi Menuhin care a venit la el în 1921, cînd avea cinci ani. S-a născut atunci o afecţiune deosebită între profesor şi elev. Cînd Persinger s-a mutat la New York în 1925, familia Menuhin s-a mutat şi ea, astfel că Yehudi a putut continua lecţiile cu el. Persinger a fost şi pianistul care l-a acompaniat pe Yehudi la primul său recital în New York în ianuarie 1926 şi de asemenea în primul lui turneu în SUA în anii 1928—1929. În 1930, Persinger a fost numit la Facultatea de vioară de la Şcoala Juilliard, ca succesor al lui Auer, unde a servit timp de 36 de ani, predînd vioara şi muzica de cameră.

Persinger avea un dar special pentru a învăţa pe copiii talentaţi, susţinînd interesul lor prin limbaj adecvat, pictural, inclusiv de amuzament, evitînd termenii tehnici, şi prin sunetul instrumentului. El cînta, iar elevul imita. Menuhin îşi reaminteşte astfel : „El demonstra, iar eu imitam ... ceea ce îmi dădea era înţelegerea muzicii“ [12]

Era însă exigent şi cerea elevilor săi să-şi extindă de timpuriu cît mai mult repertoriul. Astfel, o elevă a sa, Camilla Wics, spunea că avea obligaţia de a învăţa şi finisa din memorie cîte o parte de concert pe săptămînă, încît la vîrsta de 16 ani ea cunoştea perfect 35 de concerte, afară de celelalte piese. Un etalon al activităţii pedagogice, demn de admirat şi aplicat [13].

Cei mai faimoşi elevi ai săi au fost Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, alături de care au mai fost Guila Bustabo, Frances Magnes, Fredell Lack, Sonya Monosoff, Miriam Soloviev, Arnold Eidus, Camilla Wics şi, pentru scurt timp, Isaac Stern care s-a întors repede la vechiul său profesor Blinder.

Persinger s-a bucurat de o reputaţie internaţională pînă la moartea sa în 1966, fiind solicitat pînă în ultimii ani ai vieţii ca membru în jurii la concursuri internaţionale de vioară, aflîndu-se alături de fostul său student, celebrul Menuhin.

Louis Krasner (n. 1903)

Louis Krasner, care a intrat în istoria viorii ca primul interpret, şi pentru un timp, singurul, al *Concertelor* de Alban Berg şi Arnold Schönberg, s-a născut în Rusia în 1903 şi a venit în America cînd avea cinci ani. Familia sa s-a stabilit în Providence, Rhode Island, unde Louis a şi început să înveţe vioara. Un patron l-a ajutat să meargă să studieze la Boston, la Conservatorul Noua Anglie, pe care l-a absolvit în 1922, cu înalte onoruri. În 1923, Krasner a venit în Europa pentru a studia cu Flesch, Capet şi Sevcik, cei mai buni profesori de vioară de atunci. Apoi a rămas în Europa pentru concerte, cu un interes mare pentru muzica contemporană. El a cîntat în premieră europeană *Concertul de vioară* al lui Joseph Achron la Viena în 1928 şi *Concertul* lui Alfredo Casella în Siena şi în Roma în acelaşi an.

După ce a ascultat opera *Wozzeck*, Krasner a fost atît de impresionat încît l-a abordat pe Alban Berg în 1934 pentru a-i comanda un concert de vioară. Cum Berg era presat de bani, fiind pus pe lista neagră de nazişti, a acceptat în 1935 să compună concertul pe care l-a terminat în acelaşi an, după ce a întrerupt opera *Lulu* care a rămas neterminată, fiindcă a murit la 24 decembrie 1935. Viteza cu care l-a scris se explică probabil şi prin presimţirea morţii iminente.

La cîteva luni după tragica moarte a lui Berg, Krasner a cîntat *Concertul* în premieră mondială la Festivalul Societăţii Internaţionale pentru Muzică Contemporană din Barcelona la 19 aprilie 1936, sub bagheta lui Herman Scherchen, în locul lui Anton Webern, care a refuzat să dirijeze. După succesul colosal de la prima audiţie, Krasner a introdus *Concertul* de

Berg în Boston şi New York în 1937, sub bagheta lui Serge Koussevitzky. Pretutindeni interpretarea lui Krasner a fost aclamată.

Arnold Schönberg, conştient de afinitatea lui Krasner pentru muzica modernă, i-a scris lui Krasner în februarie 1938 despre dorinţa lui de a face şi premiera *Concertului* său, prevenindu-l că dificultăţile lui sînt mai mari decît în concertul de Berg. Mulţi violonişti glumeau, spunînd că pentru a cînta acest concert se cere un „violonist cu şase degete". Krasner a acceptat provocarea : el a studiat concertul şi l-a memorizat, cîntîndu-l cu orchestra Philadelphia sub bagheta lui Stokowski, la 6 decembrie 1940. Membrii orchestrei şi managerul erau împotriva concertului şi au refuzat să-l plătească pe Krasner, care, în final, a fost plătit cu cecul personal al lui Stokowski. Schönberg nu a participat, dar a auzit rapoarte favorabile şi l-a felicitat pe Krasner.

În ciuda unei interpretări eroice a *Concertului,* erau foarte puţine cereri pentru repetarea lui, lucrarea fiind considerată respingătoare. Au trecut cinci ani pînă la a doua prezentare a concertului de către Krasner la Minneapolis cu Mitropoulos, în noiembrie 1945. Între timp, Krasner a devenit concertmaestru al orchestrei din Minneapolis, iar în 1949 s-a mutat la Universitatea Syracusa ca profesor de vioară. În 1971 s-a pensionat ca profesor emerit, dar a continuat să predea vioara la Conservatorul Noua Anglie din Boston.

2. MARI VIOLONIŞTI AMERICANI AI SECOLULUI AL XX-LEA

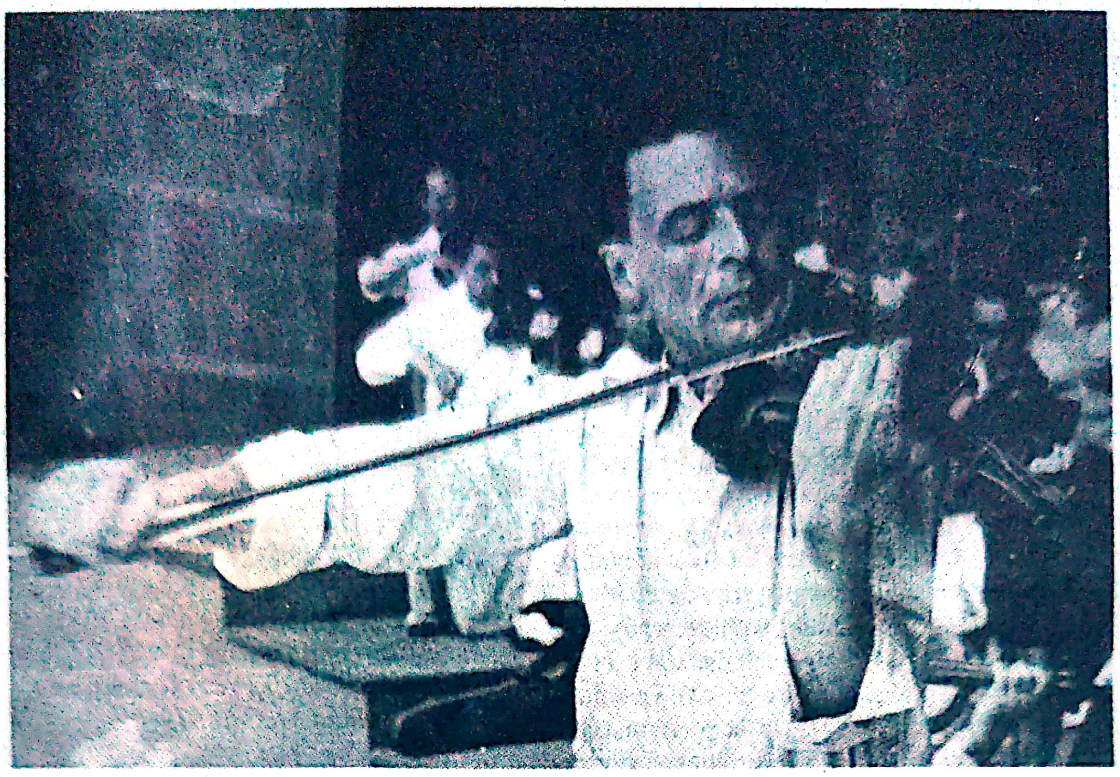
Începînd cu secolul al XX-lea, şcoala americană de vioară se ridică pe o treaptă calitativ superioară. Aceasta îşi are sursa în munca de pionierat dusă de generaţia anterioară a violoniştilor americani, în influenţa şcolii lui Leopold Auer transplantată în America, în fluxul de imigranţi europeni, între care multe talente native puternice. Unele talente s-au născut în America, dar din părinţi imigranţi, în parte evrei-ruşi stabiliţi în Statele Unite. Deasemenea a continuat influenţa virtuozilor europeni care vizitau Statele Unite, stimulînd continuu talentul nativ indigen.

A început un proces competitiv între America şi Europa şi în domeniul artei şi tehnicii viorii care a făcut ca fenomenul violonistic american să capete valenţe superioare şi aureola unui miracol atrăgător pentru europeni. Aşa cum în tehnică, americanii au ajuns repede la supremaţie, tot astfel în arte şi în mod deosebit în arta şi tehnica viorii au atins curînd un standard comparabil cu cel european. Au apărut şi în America mari violonişti care s-au înscris în istoria artei contemporane a viorii ca personalităţi cu o largă implicaţie şi radiaţie în viaţa muzicală a secolului al XX-lea. Aceştia sînt Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci şi Isaac Stern.

Sir Yehudi Menuhin (n. 1916)

Sir Yehudi Menuhin, legendarul violonist şi muzicianul erudit al secolului al 20-lea, s-a născut la 22 aprilie 1916, la New York, dar a crescut la San Francisco, unde părinţii săi, imigranţi evrei-ruşi, s-au mutat la scurt

Maud Powell (1867-1920)
O celebră violonistă, una dintre pionierii autohtoni ai artei și școlii de vioară americane.



Albert Spanding în concert

Joseph Fuchs, predînd o lecţie de vioară : flexibilitatea poignet-ului în minuirea arcuşului.

Yehudi Menuhin, unul dintre cel mai mari violoniști contemporani, muzicianul complet, umanistul, propagatorul artei viorii în lume, sprijinitorul generos al tinerei generații de violoniști.

Ruggiero Ricci, legendarul paganinian al secolului, dar și un interpret superb și profund al muzicii lui Bach.

Yehudi Menuhin şi sora sa Hephizibach în concert, care au fost deseori ascultaţi cu Sonata a 3-a, în caracter popular românesc, de George Enescu.

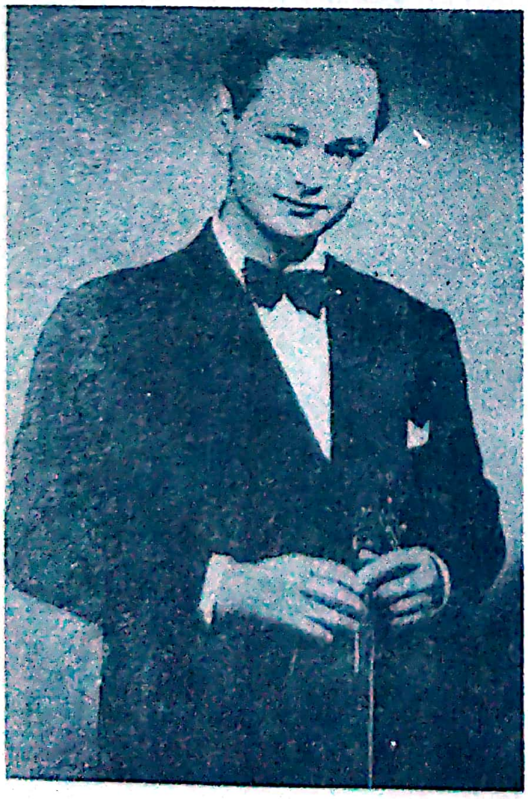
Isaac Stern, figură proeminentă a artei contemporane a viorii, artistul-cetăţean, salvatorul celebrei sălii de concerte Carnegie Hall din New York.

Ivan Galamian, legendarul pedagog american al viorii, fost profesor la Institutul Curtis din Philadelphia și la Juilliard School, New York.

Joseph Gingold, profesor la Universitatea din Indianapolis, fondatorul concursului internațional de vioară din Indianapolis.

Dorothy DeLay, profesoară la Juilliard School, New York, promotor al mai multor tinere talente în violonistica contemporană.

Auer în America cu elevii săi; de la stînga spre dreapta: Max Rosen, Heigetz, Toscha Seidel (al patrulea) şi Telma Given.



Michael Rabin, elev al lui Galamian în faţa unei mari cariere întreruptă de un sfîrşit tragic.

Elmar Oliveira. După cîştigarea Premiului I şi a Medaliei de Aur la Concursul Internaţional Ceaikovski de la Moscova în 1978, a fost primit la Casa Albă ca un erou!

Camilla Wics, la virsta de 20; La 16 ani cunoştea 35 de concerte, învăţate in 7 ani sub indrumarea lui Persinger.

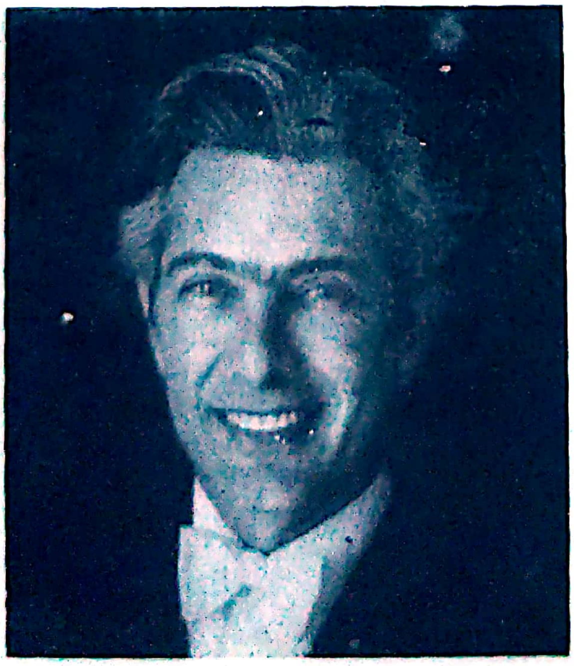
Aaron Rossand, violonist american, cunoscut pentru tonul său excepţional.

Arnold Steinhardt, conducătorul Cvartetului Guarneri.

Stephanie Chase, o tînără violonistă de mare talent, care se afirmă in prezent pe scena de concert americană.

Camilla Wics, la vîrsta de 20 ; La 16 ani cunoştea 35 de concerte, învăţate în 7 ani sub îndrumarea lui Persinger.

Aaron Rossand, violonist american, cunoscut pentru tonul său excepţional.



Arnold Steinhardt, conducătorul Cvartetului Guarneri.

Stephanie Chase, o tînără violonistă de mare talent, care se afirmă în prezent pe scena de concert americană.

Albert Sammons, primul violonist britanic de reputaţie internaţională.

Ralph Holmes, proeminentă figură a artei violonistice britanice, a cărui carieră a luat sfirşit la apogeu.

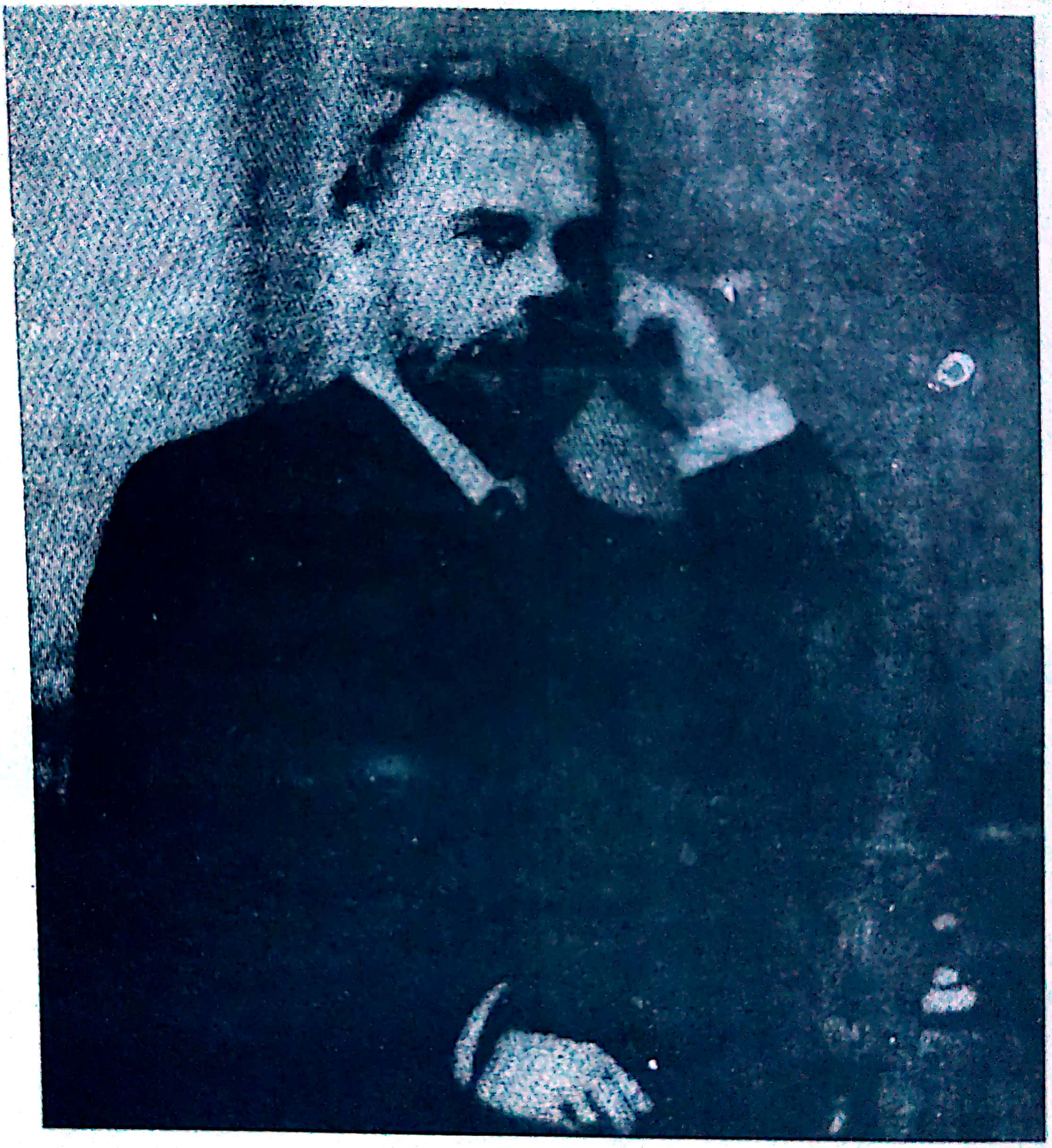
Marie Hall, prima femeie violonistă britanică de statură internaţională.

Sascha Lasserson, renumit pedagog al viorii în Marea Britanie.

Alfredo Campoli, virtuozul Bel Canto-ului violonistic.

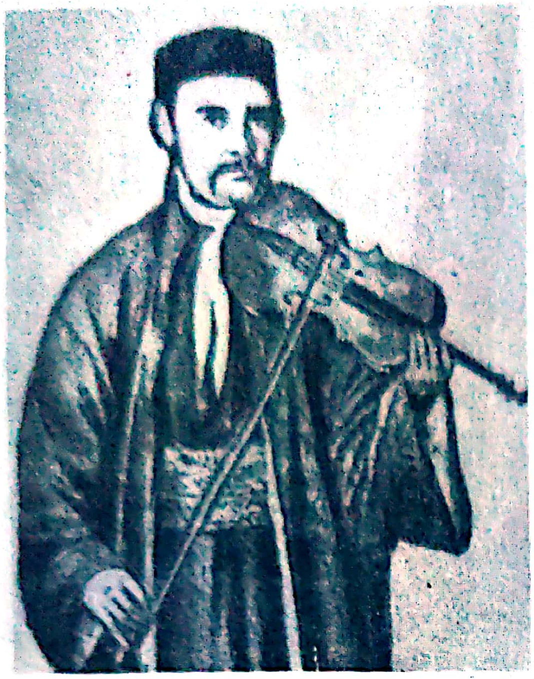
Nigel Kennedy, unul dintre cei mai activi și versatili tineri violoniști englezi; alături de muzica clasică el promovează și jazzul violonistic.

Tasmin Little, unul din cele mai tinere talente violonistice britanice, proclamată de revista „Cosmopolitan" ca „Femeia de mîine în Arte".

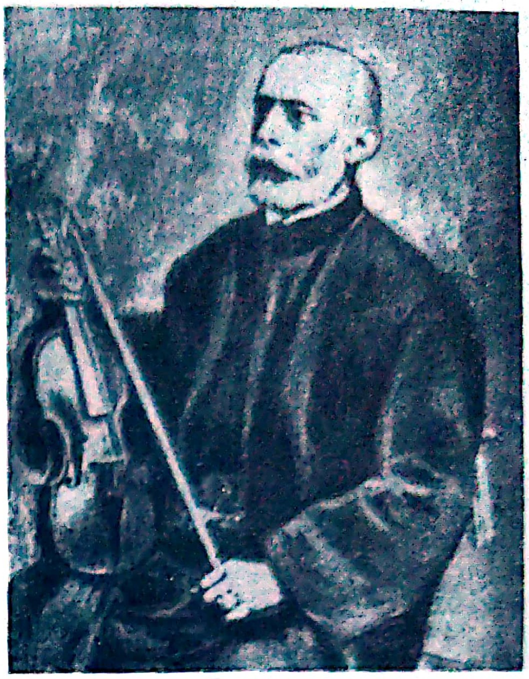


Eduard Caudella, unul din pionierii artei și școlii românești de vioară și cel care a indicat drumul lui George Enescu spre marea muzică.

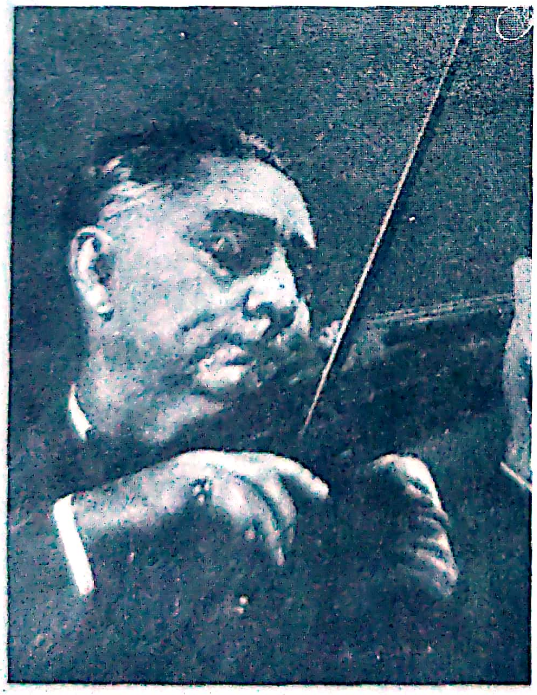
PATRU FIGURI DE LĂUTARI ROMÂNI CELEBRI



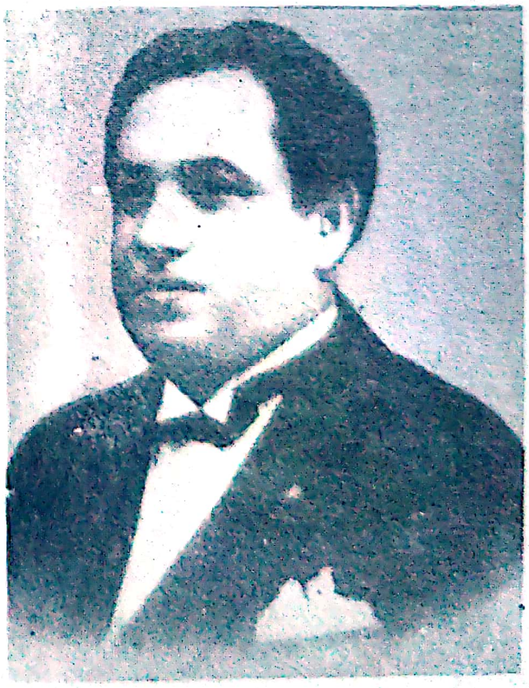
Lăutarul bucovinean Nicolae Picu, care a făcut epocă cu orchestra lui de 12 instrumentiști în prima jumătate a secolului trecut.



Vestitul lăutar bucovinean Grigore Vindireu de la care Ciprian Porumbescu a învățat să cînte muzică românească la vioară.



Grigoraș Dinicu, maestru al arcușului staccato, creatorul celebrei Hore Staccato, pe care Heifetz a integrat-o în circuitul mondial.



Celebrul lăutar Nicolae Buică, strălucit interpret al Carnavalului de Veneția de Paganini.

George Enescu, Jacques Thibaud şi George Georgescu la un concert în Bucureşti, în mai 1924.

George Enescu şi celebrul său discipol, Yehudi Menuhin, în timpul unei convorbiri despre muzică.

Cvintetul George Manoliu : Radu Paraschiv, George Manoliu, Radu Negreanu, (pian) Alexandru Rădulescu şi Serafim Antropov.

Ionel Geantă, Aurel Bobescu, Lola Bobescu, Victor Giuleanu şi George Manoliu.

Ionel Geantă, violonist și reprezentant de seamă al pedagogiei românești moderne a viorii, mulți ani șef de catedră la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ din București.

George Manoliu, violonist, pedagog și cunoscut exeget al modelului violonistic enescian.

Garabet Avachian, renumit pedagog român al viorii, cunoscut prin exigență, disciplină și sobrietate în procesul de formare a elevilor săi.

Modest Iftinchi, violonist și pedagog de seamă al viorii, șef al catedrei de vioară la Academia de muzică din București

Alexandru Theodorescu, violonist și renumit pedagog al viorii, colaborator frecvent al lui George Enescu.

Ion Voicu, Artist al Poporului: ton vibrant, sobrietate și avînt!

Mihai Constantinescu, violonist și poet: cu aceeași căldură interpreta pe Bach, Beethoven sau Alban Berg!

Ștefan Gheorghiu, interpret reputat al lucrărilor eminesciene pentru vioară; renumit pedagog al viorii.

Ștefan Ruha: virtuozitate și sensibilitate!

Fraţii Bobescu (de la st. spre dr.) Aurel, Emil, Jean şi Constantin

Constantin Bobescu, renumit violonist, compozitor, dirijor ; o viaţă lungă plină de muzică, umor şi bunătate.

Lola Bobescu, laureată a concursului „Ysaye" din Bruxelles din 1937 (în acelaşi timp cu David Oistrach).

timp după naşterea sa. Tatăl său, Moshe Menuhin, profesor, şi mama sa Marutha, lingvist, erau mari iubitori de muzică şi au făcut tot ce le-a stat în putinţă pentru ca toţi cei trei copii ai lor — Yehudi şi cele două fiice Hephzibah şi Yaltah — să-şi apropie la cel mai înalt nivel tainele muzicii, cultura şi spiritul uman. Moshe Menuhin este autorul unei autobiografii intitulată *The Menuhin Saga (Legenda Menuhin)*, care descrie viaţa şi lupta unei familii eroice, o acţiune umană atît de impresionantă în domeniul muzicii. Această carte este, împreună cu Autobiografia lui Menuhin, *Unfinished Journey* (Călătorie neterminată), o admirabilă sursă de a cunoaşte mai bine viaţa, eforturile şi lumea muzicală în care s-a mişcat şi a luptat Yehudi Menuhin pentru a deveni unul dintre cele mai mari personalităţi ale viorii secolului nostru.

Părinţii săi îl luau pe Yehudi la concerte de la vîrsta de 14 luni. Copilul reacţiona extrem de bine la sunetul muzical, manifestînd din ce în ce mai mult un interes deosebit pentru vioară, fiind foarte excitat cînd apărea un violonist ca solist. Un prieten al familiei care cunoştea acest fenomen, i-a dăruit lui Yehudi, la cea de-a patra aniversare, o viorită-jucărie. Dar după ce i-a încercat calităţile, Menuhin a sfărîmat jucăria în bucăţi. Mama sa, alarmată de această întîmplare, a scris mamei ei în Jaffa, care i-a trimis un cec de 25 dolari cu dorinţa expresă de a cumpăra pentru Yehudi o vioară reală şi să angajeze imediat un profesor. Odată, Yehudi a auzit pe Louis Persinger cîntînd un concert cu Orchestra din San Francisco, fiind atît de mult mişcat, încît şi-a exprimat direct dorinţa de a cînta la vioară „ca acest om". La vîrsta de patru ani, Menuhin cerea să i se cumpere o vioară şi să meargă la Persinger să-i dea lecţii. Dar la acea vîrstă nu putea studia direct cu Persinger, un violonist şi un profesor pe care unii îl numeau „Auer al Americii".

Primul său profesor la San Francisco a fost Sigmund Anker, care, după spusele lui Menuhin, „cu tehnicile unui sergent instructor transforma băieţi şi fete în virtuozi, în serie" 1). După şase luni, Yehudi a făcut remarcabile progrese. În noiembrie 1921, la vîrsta de cinci ani, Yehudi a cîntat la un concert public, iar la începutul anului următor, a cîntat cunoscutul *Menuet* de Paderewski.

Dar visul şi idolul lui Menuhin era Persinger, care, deşi nu preda la copii, l-a acceptat pe Menuhin ca elev al său. Anii 1923 şi 1924 au fost ani de progres neobişnuit în dezvoltarea lui Menuhin sub îndrumarea lui Persinger. Metoda lui Persinger era foarte propice: el demonstra, Yehudi imita, cîştigînd dexteritate după ureche, fără intervenţia gîndirii conştiente. Yehudi ne spune despre lecţiile lui Persinger următoarele: „Ceea ce îmi dădea el, ca muzician, era pătrunderea în muzică, iar ca profesor, un fel de grijă şi devotament, de care am descoperit mai tîrziu, nu toţi profesorii sînt capabili. Eu i-am dat multe dureri de cap. Cele două lecţii pe săptămînă au devenit, pe nesimţite trei, apoi patru şi cinci, iar mai tîrziu, cînd mă acompania în turneu lucram împreună trei ore în fiecare dimineaţă. Pentru a face practica tolerabilă pentru vîrsta mea, el improviza exerciţii, desenînd game în terţe care să semene cu un tren-jucărie care urcă şi coboară" 2)

La şase ani, Menuhin cînta *Concertul* de Bériot „cu stăpînirea şi temperamentul unui veteran“, în cuvintele unei cronici publicate în „San Francisco Journal“ din 12 februarie 1923. La şapte ani, el a cîntat *Concertul* de Mendelssohn într-un concurs, „care, spune Menuhin, s-a dovedit a fi ultimul la care am participat“. Înainte de a împlini vîrsta de opt ani, Yehudi învăţase deja mai multe concerte „pentru studenţi“ ca : Bériot, Lipinski, Spohr, *Concertul nr. 4* de Vieuxtemps, *Simfonia Spaniolă* de Lalo, prima parte a *Concertului în Re major* de Paganini etc. „Le cînta pe toate—spune Persinger — cu o facilitate tehnică extraordinară, cu o înţelegere muzicală neobişnuită şi cu un temperament original. Părea absolut potrivit pentru cariera de virtuoz. Lucrurile care erau spuse o dată nu erau niciodată uitate, iar gustul său pentru a face cît mai frumos acele lucruri este remarcabil pentru un copil de vîrsta lui“ [3]. În aceste cuvinte a fost formulat destinul unuia dintre cei mai mari violonişti şi muzicieni ai timpului nostru. Aceste prime apariţii ieşite din comun, pîna la vîrsta de opt ani, îl prezintă pe Yehudi ca un „real copil minune“, a cărui nevoie şi pasiune pentru vioară a apărut definitiv la vîrsta de patru ani şi a rămas întotdeauna fermentul vieţii sale, al creativităţii şi spiritului. Într-adevăr, un copil prodigios real este totdeauna acela care are sunetul şi comunicativitatea muzicală a unui adult, în timp ce este încă la vîrsta copilăriei. Persinger a decis că a sosit timpul ca Menuhin să facă un recital profesional într-o mare sală de concert. Acest prim recital complet a avut loc în Scottish Rite Auditorium, în San Francisco, la 30 martie 1925, cu Persinger la pian, după care criticul muzical Redfern Masson de la „San Francisco Examiner“ a spus : „Acesta nu este un talent ; este un geniu“ ”

În toamna lui 1925, familia Menuhin se mută la New York, urmînd pe Persinger care se stabilise atunci acolo. Debutul lui Yehudi în New York a avut loc nu in celebra Carnegie Hall, care aduce gloria peste noapte, ci în Manhattan Opera House la 17 ianuarie 1926, tot cu Persinger la pian.

Menuhin s-a reîntors acasă, în San Francisco, împreună cu Persinger şi au organizat acele celebre evenimente muzicale — recitalul din 4 martie 1926 şi cele două concerte în care a cîntat *Simfonia Spaniolă* de Lalo, cu orchestra simfonică din San Francisco, la 12 şi 14 martie. Pe bună dreptate, Persinger spunea că aceste concerte i-au asigurat lui Yehudi experienţa de a cînta ca solist cu o orchestră mare.

Deşi Yehudi nu avea nici un motiv să părăsească lecţiile lui Persinger, familia sa a decis să meargă în Europa, să studieze cu Ysaye, bătrînul maestru al lui Persinger. Sidney M. Ehrman, un avocat evreu bogat şi un recunoscut filantrop, a sponsorizat toată familia spre a se stabili în Paris în 1926. Dar Yehudi avea în minte planul lui de a studia cu George Enescu, pe care îl ascultase în San Francisco şi fusese fascinat de interpretarea *Concertului* de Brahns şi de întreaga iradiere a personalităţii lui. Yehudi l-a vizitat întîi la Bruxelles pe Ysaye care, ascultîndu-l, a fost impresionat de interpretarea *Simfoniei Spaniole*, spunîndu-i : „M-ai făcut fericit, băiatule, foarte fericit, într-adevăr !“ Apoi Ysaye i-a cerut lui Yehudi să cînte un arpegiu în *la major* în patru octave. Yehudi frustrat şi ambarasat, a început

„să bîjbîie pe toată tastiera ca un șoarece orb“, după relatarea lui Menuhin însuși. Yehudi cu mama sa s-au întors imediat înapoi la Paris. Ysaye era într-adevăr prea bătrîn pentru a-l îndruma pe Menuhin.

După scurt timp, Yehudi a fost luat la un concert al lui Enescu la Paris. După concert, Yehudi a mers în cabina artiștilor și a reușit să-l înduplece pe Enescu să-l asculte a doua zi dimineața la ora șase, înainte ca Enescu să părăsească Parisul pentru România. Enescu s-a așezat la pian și l-a acompaniat pe Yehudi din memorie cu *Simfonia Spaniolă* de Lalo. La sfîrșit, Enescu și-a exprimat acordul deplin de a-i da lecții, fără nici o plată. Atunci a început acea lungă și fructuoasă prietenie între două suflete de factură similară — Enescu, aflat atunci la vîrsta de 46 ani și Yehudi în vîrstă de 11 ani. „Înainte de toate — spune Yehudi — Enescu m-a purtat pe unda concepției sale despre muzică. După ani și ani, puteam să aud vocea lui; uneori în cuvinte, dar mai mult în muzică, spunîndu-mi despre ceea ce cîntam, și cu cît experiența mea creștea, aceste sfaturi revenite în minte cîștigau în valabilitate. Nimic nu spunea greșit, nimic nu indica spre o cale greșită. Chiar indicațiile neînsemnate aveau greutatea și valoarea lor, subliniind mereu și mereu profunzimea, sensibilitatea, bogăția muzicalității sale, amintindu-mi cîtă dreptate aveam să am deplină încredere în el, cît de norocos am fost să cîștig tutela lui“ [5]. Yehudi a fost fascinat de personalitatea lui Enescu și, pentru un timp, el imită stilul său, liber și improvizatoric de interpretare. În timp ce aștepta începerea lecțiilor sale cu Enescu, Yehudi și-a făcut debutul la Paris cu Orchestra Lamoureux, sub bagheta lui Paul Paray, la 6 februarie 1927, cîntînd *Simfonia Spaniolă* de Lalo și *Concertul* de Ceaikovski cu un succes răsunător. Ziarul „New York Herald Tribune“ din 13 februarie 1927 comenta că îndată ce Yehudi a încheiat concertul de Ceaikovski, „femeile și-au rupt buchetele de violete de la piept și le-au aruncat la picioarele lui Yehudi ...“. Yehudi a primit atunci o fotografie semnata de Paray sub aceste cuvinte: „Lui Menuhin, căruia îi datorez una din cele mai pure emoții din viața mea.“ [6]

În vara și toamna lui 1927, (lunile iulie—noiembrie) Yehudi și familia sa l-au însoțit pe Enescu în România și au locuit la Sinaia, la vila „Luminiș“, unde Enescu a deschis o nouă lume a muzicii pentru tînărul său discipol. În timpul unei lecții, cînd afară era atît de cald în vara aceea, Enescu a scos partiturile lui Szymanowski cu *Miturile, Dryades* și *Pan* și i-a cerut lui Yehudi să privească afară pe fereastră și să vadă țăranii la seceriș și să-și imagineze bîzîitul albinelor și țînțarilor. Apoi a cerut lui Yehudi să cînte. În timp ce Yehudi cînta, Enescu imita cu strălucire plină de curiozitate sunetul albinelor și țînțarilor în zborul lor prin atmosfera jucăușă a unei amieze de vară fierbinte. Enescu își reamintește despre Menuhin în timpul acelor lecții pe care i le dădea la Sinaia sau în alte localități din țară: „Acolo — spune Enescu — lucram împreună Bach, Beethoven, Brahms, Chausson și Franck. Yehudi cînta *Poemul* de Chausson la vîrsta lui de 10 ani ca și cînd ar fi avut treizeci. Nu numai ca tehnician remarcabil, dar ca un poet cu o flacără care îl ducea în pragul transei. Îmi făcea frică. Mă gîndeam că se va obosi prea repede într-o asemenea trăire.“ [7]

La întoarcerea sa în America, în noiembrie 1927, pe Yehudi îl aştepta un important angajament cu orchestra simfonică din New York. Maestrul german Fritz Busch (fratele violonistului Adolf Busch) a cerut *Concertul nr. 5 în La major* de Mozart, dar Yehudi insista să cînte *Concertul* de Beethoven. Busch era neînduplecat şi l-a refuzat. Totuşi a fost de acord cu o audiţie a *Concertului* de Beethoven, după care, mai tîrziu îşi reaminteşte: „Yehudi a cîntat aşa de glorios şi cu aşa o desăvîrşită măiestrie, încît cu al doilea tutti eram deja cîştigat... A fost o perfecţiune“ [8]. Apariţia sa cu *Concertul* de Beethoven la Carnegie Hall, la 25 noiembrie 1927, pe care Yehudi l-a considerat drept adevăratul său debut la New York — a marcat începutul faimei sale mondiale. Interpretarea sa a fost primită cu ovaţii îndelungate. Criticul Lawrance Gilman de la Herald Tribune scria: „Ce auzi ... îţi ia răsuflarea şi te lasă dibuind printre misterele spiritului uman“ [9] Cîteva săptămîni mai tîrziu, la 12 decembrie 1927, Yehudi a susţinut la Carnegie Hall un recital cu Persinger la pian. El a cîntat atunci un program mare: *Concertul nr. 7* de Mozart (o lucrare redescoperită din iniţiativa lui Enescu şi pregătită cu Enescu, care îi şi făcuse premiera mondială în 1907, la Paris), *Ciaccona* de Bach, *Trilul diavolului* de Tartini, *Poemul* de Chausson şi *Souvenirs de Moscou* de Wieniawski. A fost o nouă treaptă către marea sa carieră.

În 1928, Yehudi s-a reîntors pe coasta de Vest a Statelor Unite, unde Persinger şi cvartetul său desfăşurau cursuri de vară la Santa Barbara, în California de Sud. Persinger l-a luat pe Yehudi în maşina sa la San Francisco să lucreze cu el un nou repertoriu, acoperind lucrările de bază de la Vivaldi la Glazunov. Tot în 1928, Yehudi a făcut primele discuri cu Persinger la pian cu piese ca *Allegro* de Fiocco, *La Capricciosa* de Franz Ries, *Sierra Morena* de Monasterio şi *Romanesca,* aranjată de Joseph Akhron.

Acel an bogat în evenimente, contribuind la ascensiunea carierei lui Menuhin, a fost şi anul primului său turneu în Statele Unite. În scopul de a nu-l obosi pe băiat, s-a decis să dea cîte un concert pe săptămînă pe durata a 15 săptămîni, intercalînd apariţii orchestrale cu recitaluri cu Persinger la pian. Turneul a început la San Francisco şi s-a încheiat la New York. Cu privire la recitalul lui Menuhin din Los Angeles în Auditoriul Shrine cu 6600 de locuri, un martor prezent în sală, muzicologul american Henry Roth ne informează despre programul extraordinar prezentat de Menuhin cu Persinger la pian: *La Folia* de Corelli (ediţia David), *Concertul în Mi minor* de Mendelssohn, *Partita no. 3 în Mi major* de Bach şi un grup de piese scurte (*La capricciosa* de Ries, *Guitara* de Moskowski-Sarasate, *Marş turc* din *Ruinele Atenei* de Beethoven-Auer, *Ronde des Lutins* de Bazzini şi *La Campanella* de Paganini). „A fost unul dintre cele mai memorabile evenimente muzicale din mii pe care le-am auzit de atunci — spune Roth — care m-au transformat pe viaţă într-un observator al carierei fantastice a lui Menuhin“ [10] În timpul turneului, Persinger lucra cu Menuhin în fiecare dimineaţă şi era prezent la fiecare concert, în timp ce Menuhin-tatăl reprezenta familia. Acel faimos turneu s-a încheiat la New York, la 29 ianuarie 1929, cînd Yehudi a cîntat *Concertul* de Ceaikovski în Carnegie Hall. Atunci, un generos patron de formaţiuni muzicale, Henri Goldman, care l-a ascultat, i-a dăruit o vioară Stradivarius supranumită „Prinţul Khevenhuller“. Aceasta era, de fapt, vioara pe care Yehudi o văzuse cu un an mai înainte, o admirase, o încercase, dar deşi reprezenta visul lui, ştia că nu-şi poate permite s-o cumpere. Aceasta este vioara cu care Yehudi a plecat în turneul său european.

În acel prim turneu în Europa, Menuhin a făcut memorabilul debut în Berlin, la 12 aprilie 1929. Cum a fost acel debut istoric din Berlin ? Ne-o spune un martor aflat atunci în sala Filarmonicii, Boris Schwartz, autorul unei vaste monografii despre violonişti, care a ascultat în acea seară trei concerte — Bach, Beethoven, Brahms : „Băieţelul apare blond şi durduliu, cu zîmbet angelic, arătînd, în pantaloni scurţi, mai tînăr decît vîrsta sa (Yehudi avea atunci 13 ani, n.n.). El îi întinde vioara concertmaestrului spre a i-o acorda. Un murmur de surpriză se face auzit în public — nu poate nici să acordeze vioara singur ! (Mulţi oameni nu ştiu că acordarea viorii este o treabă fizică care cere forţă pentru a manipula cuiele şi a stabili înălţimile exacte ale cvintelor). Dar primele note viguroase ale *Concertului in Mi major* de Bach risipesc orice îndoială. Sunetele pe care le scotea din vioara aceea erau pure ca aurul, inspirate de o angelică naturaleţe a frazării, fără urmă de puerilitate“ [11]. Albert Einstein, care ştia să cînte la vioară şi cînta deseori în spaţiile libere ale muncii lui ştiinţifice asiduie la elaborarea teoriei relativităţii, a spus după ce l-a ascultat atunci pe Menuhin : „Acum ştiu că există un Dumnezeu în rai !“ [12]

Anul 1929 i-a adus lui Menuhin noi succese conexate cu familia Busch. Dirijorul german Fritz Busch (fratele violonistului Adolf Busch) l-a introdus pe Menuhin la publicul german în primăvara lui 1929 şi apoi la Londra, la 4 noiembrie, acelaşi an, cu concertul din Queen's Hall, urmat de recitalul din faimoasa sală circulară Royal Albert Hall.

La sugestia şi sfatul lui Enescu, Menuhin a studiat două veri (1929—1930) cu Adolf Busch, spre a lucra cu el repertoriul german, Busch fiind considerat sfetnicul tradiţiei violoniste germane. În termeni tehnici, Busch nu mai avea ce să-l înveţe pe Menuhin, dar ca muzician excelent l-a introdus în repertoriul german şi l-a format în spiritul aderenţei la textul original al compozitorului (Urtext), al devoţiunii neclintite faţă de tradiţie. „Dar — scrie Boris Schwartz — afinitatea muzicală şi umană care a existat între Menuhin şi Enescu nu s-a produs niciodată între Menuhin şi Busch, însă a existat respect şi afecţiune“. [13] Într-adevăr, Menuhin s-a bucurat de şederea sa la Basel, unde în casa familiei Busch veneau zilnic discipoli, muzicieni, prieteni de înaltă cultură şi îşi petreceau viaţa alături de maestru în reuniuni muzicale zilnice. S-a putut observa receptivitatea şi versatilitatea, ca elemente ale personalităţii lui Menuhin, care era capabil să discearnă sfaturile adesea în contradicţie ale profesorilor săi autoritari şi să aleagă instinctiv ceea ce se potrivea propriei sale viziuni muzicale. Într-adevăr, este vorba de o facultate extraordinară a unui copil aflat în procesul formării sale ca violonist, care este capabil să combine şi să preia ceea ce este cel mai bun de la fiecare din cei mai buni îndrumători.

În timpul anilor 1930—1935, familia Menuhin, totdeauna unită, locuia în Ville-d'Avray, lîngă Paris. Acolo veneau în vizită mulţi muzicieni; se făcea muzică de cameră cu Thibaud, Enescu, Cortot, Ciampi şi Nadia Boulanger. În acest cerc de prieteni au intrat Horovitz şi Piatigorski, într-o ambianţă artistică de înalt nivel. Surorile lui Menuhin, Hephzibah şi Yaltah se dezvoltau ca pianiste remarcabile. Enescu, ascultînd pe Menuhin cu sora sa, Hephzibah, cu o sonată de Beethoven, a stăruit ca acest cuplu — frate şi soră — să fie ascultat în public. Ei au făcut o înregistrare a *Sonatei în La major, K. 526* de Mozart, în 1934, care a primit premiul „Candid" pentru cel mai bun disc al anului. Apoi, la 13 octombrie 1934, ei au dat un recital la Paris, interpretînd Mozart, Shumann şi Beethoven. Unanimitatea lor de simţire în producţia muzicii s-a adîncit de-a lungul anilor, manifestîndu-se în acea puritate sufletească pînă la ultimul strop de viaţă a lui Hephzibah, a cărei moarte neaşteptată s-a întîmplat, spre durerea tuturor celor care au iubit-o şi admirat-o, la 1 ianuarie 1981. Yehudi şi Hephzibah au fost adesea auziţi cu celebra *Sonată a 3-a* „în caracter popular românesc" de George Enescu, a cărei înregistrare circulă mult printre melomanii din ţara noastră. Este una dintre cele mai bune înregistrări, între multe altele din discografia mondială.

În timpul verilor, Yehudi menţinea contacte regulate cu Enescu, explorînd cu ilustrul nostru muzician secretele ascunse ale marii muzici. În timpul iernilor, Menuhin se împărţea între Europa şi America, totdeauna călătorind cu tatăl său.

În 1932 a avut loc colaborarea istorică dintre Menuhin şi Sir Edward Elgar, marele compozitor englez. Sub bagheta compozitorului, aflat atunci la vîrsta de 75 de ani, Menuhin a făcut acea înregistrare celebră a *Concertului* lui Elgar, în Londra. Am ascultat acea înregistrare originală şi o consider, într-adevăr, inegalabilă, atît sub raport tehnic, cunoscute fiind marile dificultăţi ale concertului, cît şi muzical, sub aspectul dinamicii, al sunetului şi al succesiunii logice a frazelor muzicale. Nu în orice înregistrare sau interpretare vie iese în evidenţă frumuseţea acestui concert. Este adevărat că şi o altă înregistrare a concertului cu Albert Sammons, violonist englez de clasă internaţională, făcută în 1929, respiră aceeaşi claritate a virtuozităţii şi acelaşi farmec al sonorităţii. Dar Yehudi avea doar 16 ani! Elgar a fost atît de satisfăcut, încît dorea să repete acel succes pe o scenă publică. Cîteva luni mai tîrziu, a fost aranjat un concert în Royal Albert Hall din Londra, unde, în prima parte, Yehudi a cîntat *Concertele* de Bach şi Mozart cu Thomas Beecham, ca dirijor, iar în partea a doua, Sir Edward Elgar a dirijat propriul său *Concert* tot cu Yehudi. Ei au repetat concertul la Paris, dar planul de a merge cu el în America nu s-a mai putut realiza din cauza morţii compozitorului, în 1934.

Culminaţia carierei timpurii a lui Menuhin a fost apariţia sa cu *Concertul* de Beethoven sub bagheta lui Arturo Toscanini, cu Filarmonica din New York în ianuarie 1934. A fost un succes glorios şi de neuitat. Apoi, Yehudi a cîntat *Concertul* de Beethoven cu Orchestra din Philadelphia, sub bagheta lui Leopold Stokowski, care a fost radiodifuzat de CBS în toată America. Albert Einştein care din întîmplare l-a ascultat la radio, i-a scris lui Menuhin o scrisoare admirativă.

Yehudi a început să corespondeze cu personalităţi ilustre din domeniul muzicii şi culturii, dintr-un sentiment propriu de respect şi admiraţie. Astfel, el a corespondat cu Einştein, cerîndu-i unele răspunsuri asupra unor probleme filosofice, sociale şi politice ale lumii contemporane, inclusiv asupra păcii şi războiului. Această deschidere a minţii şi viziunii tînărului Menuhin este una din calităţile remarcabile care au contribuit la dezvoltarea personalităţii lui şi l-au integrat în cercul celor mai mari oameni de cultură din secolul nostru.

Anul 1935 a fost anul primului său turneu mondial. Acest turneu a inclus Statele Unite, Hawai, Europa, Australia, Noua Zeelandă, Africa de Sud, vizitînd 13 ţări şi 70 de oraşe, unde a cîntat 110 concerte. A fost un efort supraoman care l-a lăsat „obosit, indiferent şi trist“, aşa cum l-au găsit prietenii care l-au văzut în martie 1936. S-a decis ca Menuhin să întrerupă activitatea de concert pentru un an.

După 18 luni de odihnă, meditaţie şi reînnoirea repertoriului, Menuhin a reapărut pe scenă, mai înalt, mai zvelt, cu cravată albă, arătînd chipeş şi romantic. El a început să aibă noi interese muzicale, în legătură cu actualizarea unor lucrări muzicale uitate şi redescoperite. Astfel, a introdus *Concertul pentru vioară* de Schumann, respins după o singură repetiţie în 1854 de compozitor şi Joachim. Astăzi dispunem şi de cea mai frumoasă înregistrare a concertului cu Yehudi Menuhin. De asemenea Menuhin este cel care a redescoperit *Concertul „Adelaida“* de Mozart şi *Concertul în Re minor* de Mendelssohn.

Izbucnirea celui de-al doilea război mondial a întrerupt toate călătoriile normale. Menuhin a fost încorporat în armata americană. El şi-a pus voluntar şi liber arta în serviciul trupelor aliate, cîntînd mai mult de 500 de concerte în Europa şi în zonele Pacificului şi Atlanticului, în campusuri, spitale, şi fabrici de armament, precum şi în scopuri de caritate. Această activitate plină de riscuri a fost dusă de Menuhin, fără nici o pauză, pînă dincolo de sfîrşitul războiului. După război, tatăl său s-a retras din rolul de manager al lui Yehudi, de agent de presă şi de însoţitor în turnee. „Dar — spune tatăl său — el mă ţinea la curent absolut cu toate mişcările principale, itinerariile, programele de concerte, înregistrările şi, desigur, contractele sale. Marutha şi cu mine călătoream la New York, pentru a participa la concertele lui, cînd apărea acolo“ ”).

Aceste lungi turnee de concert, acoperind zeci de mii de mile, sutele de apariţii pe scena de concert, oboseala şi lipsa de practică pentru a-şi menţine şi promova tehnica, au afectat mecanismele cîntatului său la vioară, iar abilitatea sa ca interpret, altădată fără egal, arăta un anume declin. Anii de război şi căsătoria sa timpurie (s-a căsătorit prima oară în 1938 cu Nola Nicholas, rezultînd primii doi copii — Krov şi Zamira) l-au condus pe Yehudi la o stare de anxietate şi indecizie. Sosise timpul cînd a simţit pentru prima oară nevoia de a-şi analiza propria interpretare violonistică, cu deplină maturitate şi conştiinţă. Kreisler l-a avertizat de fapt mai înainte despre „o perioadă de mari dificultăţi“. În fapt, toţi „copiii minune“ trec în cele din urmă printr-o perioadă de reajustare şi recondiţionare a interpretării lor, dar în cazul lui Yehudi aceasta a venit mai tîrziu şi mai violent. Învăţînd să cînte din instinct, niciodată n-a fost forţat să exploreze în mod conştient bazele mecanismelor interpretării la vioară. Acum trebuia să-şi remodeleze percepţia tehnică a cîntatului la vioară, să facă totul cu deplină conştiinţă de sine, ca violonist şi ca artist, incluzînd fiziologia şi funcţiile organismului, în acest proces. Yehudi scria : „Considerînd că am cîntat fără să gîndesc, fără analiză... interpretarea mea era remarcabilă ; dar a sosit timpul cînd devenisem conştient că nu puteam fi capabil să merg mai departe, pînă ce nu voi înţelege tehnica şi nu voi putea recapta acea uşurinţă pe care o posedam altădată fără să reflectez şi care acum mă părăseşte. Această dublă îngrijorare m-a condus la cercetarea principiilor fundamentale, care mulţi ani au fost neglijate..." [15]

Yehudi a devenit astfel conştient de tot ce trebuia să facă. Cu mintea lui deschisă, el a valorificat orice sursă potenţial folositoare — fie de ordin medical, gimnastică, atletism, fie violonistic. A început să citească şi să aprofundeze pe clasici, precum şi o serie de manuale bine cunoscute despre tehnica viorii, fiziologia şi psihologia cîntatului la vioară ca : *Tehnica viorii* şi *Independenţa degetelor* ale lui Dounis, *Arta cîntatului la vioară* de Flesch în două volume, şi altele. Discuta problema cu colegi şi prieteni, ca Joseph Szigeti, şi a făcut cunoştinţă cu doi profesori de vioară din New York — Theodore şi Alice Pashkus, ale căror idei nu au folosit la nimic. Dar Yehudi nu făcea progrese. Remediul final a venit însă de la o relaţie de mare efect stimulativ şi creativ. Antal Dorati, un discipol al lui Bartók în Budapesta, a fost cel care a pus capăt îndoielilor lui Menuhin, introducîndu-l la Bartók care trăia la New York bolnav, sărac, tot mai puţin cunoscut de public, neglijat de orchestre şi de critici, Yehudi a devenit interesat în muzica lui Bartók. El adăugase în repertoriul său în 1943 *Concertul no. 2 pentru vioară* (compus în 1939) şi *Sonata no. 1* (compusă în 1921) de Bartók. Înainte de interpretarea sonatei de Bartók la Carnegie Hall în noiembrie 1943 (cu Adolphe Baller la pian) a fost convenită o întîlnire a lui Yehudi cu Bartók acasă la el în New York, prin intermediul prietenilor săi mutuali — Dorati, Szigeti, Koussevitzky, Mitropoulos. După ce i-a cîntat sonata şi Bartók a fost încîntat, Menuhin l-a abordat pe Bartók, cerîndu-i să scrie o lucrare de vioară pentru el. Rezultatul acestei comenzi a fost monumentala *Sonată pentru vioară solo,* pe care Menuhin a primit-o în martie 1944. La prima sa citire, Yehudi a fost cutremurat ; i se părea aproape imposibil de cîntat. Mai tîrziu a realizat că este o lucrare de mare valoare violonistică, de mare frumuseţe şi profunzime polifonică, o continuare la un nou nivel a creaţiei lui Bach. Aceasta este *Sonata* care, în redacţia lui Menuhin, se află în repertoriul celor mai virtuozi şi îndrăzneţi violonişti contemporani. Această colaborare între compozitor şi interpret este interesantă şi fructuoasă. Este ceva similar cu aceea dintre Brahms şi Joachim. În concepţia originală a lui Bartók, la repetarea pasajului în şaisprezecimi din ultima parte, notele trebuiau cîntate în sferturi de ton dintre semitonurile gamei cromatice temperate, care de mult dispăruseră din muzica occidentală, dar care sînt încă folosite în muzica orientală sau lăutărească, ori în compoziţiile emoţionale şi improvizatorice sub influenţa orientală sau lăutărească (de exemplu Enescu). Totuşi, Bartók i-a dat lui Menuhin acordul de a cînta acele pasaje în semitonuri. Deşi Yehudi încă se îndoia dacă sferturile de ton ar permite muzicii suficientă claritate, el regreta că nu a inclus versiunea cu sferturile de ton în ediţia publicată [16]. Corespondenţa plină de afecţiune şi respect, dintre Menuhin şi Bartók este un exemplu iradiant al unei colaborări creatoare de înalt nivel între un mare compozitor şi un mare violonist, care a adus în repertoriul contemporan o sonată atît de novatoare şi de profundă muzicalitate — dificilă din punct de vedere al realizării tehnice, dar valoroasă din punct de vedere structural şi estetico-muzical. Premiera acestei sonate a avut loc la 26 noiembrie 1944, în Carnegie Hall, în prezenţa compozitorului. A fost una din ultimele bucurii ale lui Bartók, pentru că a murit de leucemie anul următor, la 26 septembrie. În ianuarie 1946, Menuhin a înregistrat *Concertul no. 2* de Bartók cu Antal Dorati şi orchestra simfonică din Dallas, ca nobilă dedicaţie în amintirea compozitorului.

Aş adăuga că întreaga această istorie a relaţiei de ordin afectiv şi creativ dintre Menuhin şi Bartók este totodată exemplul unei mari lecţii de ordin formativ, moral şi muzical, pe care Yehudi, cu mintea lui deschisă şi raţională şi cu pasiunea nepotolită pentru vioară, pentru muzică, a dat-o tuturor acelora care se îmbarcă pe drumul unei cariere atît de nobile, dar şi cu multe capcane, arătînd că soluţia depăşirii unor momente de îndoială, nelinişte şi încetinire a ritmului ascensiunii, se află în voinţa proprie, în conştientizarea întregului proces al cîntatului la vioară şi, în final, tot în muzică, în formele ei cele mai elevate. Concluzia logică este că numai acei pe care nu-i sperie oboseala urcuşului pot ajunge în vîrful piramidei, unde satisfacţia muncii şi creativităţii este supremă.

După sfîrşitul războiului, cariera lui Menuhin a cunoscut astfel o nouă perioadă de avînt. El a fost primul artist străin care a concertat la Moscova chiar în 1945, unde întîlnirea cu David Oistrach a dus la acea mare prietenie şi colaborare muzicală. Menuhin a restabilit perfect ritmul puternicei sale cariere internaţionale. Prima sa căsătorie, nereuşită a luat sfîrşit printr-un divorţ amical, iar în 1947, Menuhin s-a recăsătorit cu Diana Gould, o frumoasă şi distinsă balerină, cu care a împărtăşit totdeauna o devoţiune totală, evident cu implicaţii pozitive în ascensiunea continuă a carierei sale violonistice. Într-adevăr, într-un interviu acordat lui Robin Daniels şi publicat în cartea *Conversations with Menuhin* (Convorbiri cu Menuhin), la întrebarea inspirată din Meditaţiile lui Marcus Aurelius care mulţumea cu devotament celor ce i-au adus binele în viaţă, Yehudi a răspuns : „Da, foarte mult. Soţiei mele, Diana, datorez cel mai mult. De asemenea datorez mult părinţilor mei şi profesorilor şi, desigur copiilor mei“ 17) Din căsătoria cu Diana au rezultat doi copii — Jeremi şi Gérard. Aceasta a dus la îmbogăţirea şi înflorirea vieţii familiei Menuhin, a generat bucuria, fericirea şi, evident, creativitatea.

După şapte ani Yehudi l-a întîlnit din nou pe maestrul său la Bucureşti, în mai 1946, în timpul acelei săptămîni muzicale memorabile, cînd cele şase concerte Menuhin—Enescu au inclus toate formele de colaborare — Enescu însoţindu-şi celebrul său discipol ca violonist, pianist şi dirijor. Menuhin, aflat în trenul care îl ducea de la Zürich la Bucureşti, evoca cu căldură către jurnalistul român Romulus Orchiş timpurile uceniciei sale şi mediul carpatin al lecţiilor lui cu Enescu : „...nu pot uita începutul acela de toamnă la Sinaia, frumuseţea naturii, tot peisajul acela fermecător. Aceste lucruri ale copilăriei mele le port oriunde m-aş afla, iar luna septembrie îmi redeşteaptă totdeauna amintirea cea mai frumoasă... Mi-ar face multă plăcere să revăd toate acele locuri, să văd Peleşul, să mă urc la Sf. Ana şi să mă ascund în poienele de verdeaţă ori să privesc de sus toată panorama Prahovei“.[18]

Am avut atunci parte în Bucureşti de o adevărată „Primăvară Muzicală“, un fel de festival al marii muzici şi al marii prietenii, cînd am ascultat şi admirat sunetele viorii Stradivarius a lui Menuhin în Sonata a 3-a în caracter popular românesc de George Enescu sau osmoza celestă a viorilor lui Enescu şi Menuhin în Dublul Concert de Bach. Am fost prezent atunci la unul din recitalurile lui Menuhin şi Enescu. Pentru prima oară îl ascultam pe Menuhin, a cărui faimă îmi era cunoscută din copilărie. Am fost copleşit. Forţa sa tonală considerabilă şi claritatea de cristal, frumuseţea sunetului şi strălucitoarea sa tehnică, profunzimea de simţire în interpretarea sa, totul mi se părea că vine din altă lume.

Yehudi Menuhin a vizitat de asemenea şi alte ţări imediat după război, în 1945, ca Franţa, Olanda şi Cehoslovacia. Cu marea sa umanitate şi cu simţul său înnăscut de justiţie, Menuhin a intervenit direct şi a condus acţiunea pentru reabilitarea oficială a marelui dirijor german Wilhelm Furtwängler, care a rămas în Germania lui Hitler şi a fost suspectat de colaborare cu regimul nazist. Menuhin a acţionat nu numai din instinct, dar Furtwängler nu a fost niciodată membru al Partidului nazist, în ciuda presiunilor puternice făcute asupra lui şi, în plus, el a menţinut cît a putut mai mult pe membrii evrei în orchestra sa, Filarmonica din Berlin, ajutînd totodată pe alţi violonişti în orchestrele prietenilor săi. Totuşi, era un act de curaj să apari cu Furtwängler ca dirijor, în special pentru opinia publică din America şi Israel. Au fost mari muzicieni ca Arthur Rubinştein şi Isaac Stern care au refuzat să cînte în Germania, din cauza Holocaustului nazist. Dar lui Menuhin nu i-a fost teamă să se expună unor cauze nepopulare într-un moment dat, dacă convingerile lui proprii şi spiritul său de justiţie permit manifestarea marii lui umanităţi.

În 1952, Menuhin a vizitat India, la invitaţia Premierului Nehru, fiind captivat de poporul indian, de tradiţiile lui, de cultura şi înţelepciunea lui. Yehudi a descoperit Yoga, ca teorie şi practică, care i-a adus noi surse pentru a înţelege mai bine mecanismele cîntatului la vioară. Conexiunea dintre Yoga şi cîntatul la vioară şi-a găsit o analiză fundamentată teoretic şi practic în cartea sa *Life Class* (Şcoala vieţii), care include exerciţii adecvate pentru consolidarea deprinderilor şi realizarea liniştii şi forţei spirituale cerute de cîntatul la vioară. Menuhin a investigat de asemenea şi muzica indiană şi a adus în 1966 la Festivalul său din Bath cîteva grupuri de muzicieni indieni. Yehudi a primit în 1968 Premiul Nehru pentru Pace.

În această sinteză, trebuie menţionată binecunoscuta versatilitate a lui Menuhin. El poate pătrunde cu uşurinţă în conţinutul şi forma tuturor stilurilor şi genurilor de muzică. Odată l-am văzut într-un film cînd învăţa cu extremă facilitate de la nişte lăutari unguri, o melodie populară, care îi plăcea şi se bucura mult de ea. Această versatilitate este fructuoasă în concertele şi înregistrările făcute cu Stephane Grappelli (n.1908), renumitul violonist francez de jazz. Am participat în 1988 la unul din concertele organizate la Londra în cinstea celei de a 80-a aniversări a lui Grappelli, la Barbican Hall. Cîtă afecţiune mutuală şi respect am putut observa în seara aceea între doi artişti de genuri diferite, dar uniţi prin viziune, caracter şi estetică muzicală, admirînd pe Menuhin care, în aplauzele audienţei, cu aceeaşi spontaneitate naturală se integra în spontaneitatea muzicii de jazz a lui Grappelli. Yehudi a susţinut, de asemenea, concerte de muzică de cameră cu indianul Ravi Shankor, binecunoscutul interpret la instrumentul indian numit sitar, ale căror discuri s-au vîndut cu milioanele.

Începînd din 1958, Menuhin şi-a extins multiplele activităţi la arta conducerii orchestrale. A înregistrat cele şase concerte brandenburgice, conducînd şi cîntînd solourile la vioară. A condus cu atît mai mult cu cît ambiţia şi repertoriul său se lărgea. Festivalul de la Bath a devenit o oportunitate ideală pentru această nouă activitate muzicală. Menuhin a organizat la Bath (renumit oraş englez cu băile romane), o orchestră de cameră cu Robert Masters, un excelent violonist şi vechi prieten, în calitate de concertmaestru. Festivalul de la Bath a devenit Festivalul Menuhin, astăzi un important centru muzical internaţional, unde participă muzicieni din toată lumea. Menuhin este de asemenea preşedinte şi dirijor principal la Royal Philharmonic şi conduce în fiecare an renumita orchestră din Berlin.

Una din marile realizări ale lui Menuhin este contribuţia sa remarcabilă la dezvoltarea învăţămîntului viorii. El a pus la dispoziţia tinerilor violonişti cîteva lucrări de bază : Music Guides — Violin (1976), Le jeu du Violon (1976), Life Class (1986). În acest domeniu, Menuhin insistă asupra unor probleme vitale, între care aş vrea să menţionez cîteva : *pregătirea fizică* (exerciţii de echilibru şi respiraţie, de braţe, picioare, de mişcare a corpului după un model chinezesc care constă într-o adaptare delicată a corpului la modificarea centrului de gravitate în timpul cîntatului la vioară ; preocuparea pentru a evita orice tensiune a organismului) ; *dieta alimentaţiei* (înlocuirea zahărului alb cu mierea, consumul de fructe şi sucuri, foarte puţin alcool dar deloc în timpul turneelor, excluderea fumatului care inhibă sistemul respirator) ; *relaxarea* (violonistul trebuie să înveţe să-şi repartizeze timpul spre a evita stresul generat de lipsa de perspectivă şi a simţului reflectării timpului ireversibil ; el trebuie să înveţe să practice eficient, să cunoască precis cînd trebuie să lucreze, cînd să se odihnească, cînd să doarmă, cînd să citească şi să stabilească o relaţie între viaţa sa privată şi cea publică şi să găsească acele exerciţii de Yoga pentru relaxare fizică şi psihică) ; *pregătirea mentală şi spirituală* (violonistul trebuie să ştie că nu poate cînta şi interpreta fără a avea o condiţie spirituală la fel de bună ca şi cea fizică prin starea minţii, a nervilor, a inimii, prin coordonarea sistemului tuturor elementalor fiinţei umane — gînduri, emoţii, sentimente etc. ; este ştiut că numai o formaţie muzicală şi generală bună fereşte pe violonist de frustrări, distorsiuni şi însuşirea unor obiceiuri proaste, indisciplină şi dezordine în impulsuri şi inspiraţie) ; *practica* (ea trebuie privită ca o bucurie şi un privilegiu şi nu ca o pedeapsă ; violonistul trebuie să dezvolte atitudinea de disciplină, seriozitate, vigoare şi tenacitate ; nici un student nu trebuie să tolereze vreo stîngăcie sau producerea unui sunet urît sau lipsa de răbdare, ci să tindă să fie calm, precis, într-o practică bine organizată timp de 4—5 ore zilnic, şase zile pe săptămînă, an după an, cu vacanţe de o săptămînă anual sau la şase luni) ; *probleme ale tehnicii* (remarci importante pentru mîna stîngă, privind exerciţii de degete, vibrato, tril, practicarea acelei tehnici „de furişare“ („pussyfoot“) care cere ca niciodată să nu ciocneşti degetul pe tastieră, ci să-l lasi să cadă doar cu propria lui greutate pe coarda ; recomandări pentru mîna dreaptă, privind lejeritatea şi echilibrul mîinii care mînuieşte arcuşul, trăsături de arcuş, presiunea și viteza arcușului, trecerea peste coarde etc. Desigur, aceste remarci sînt numai o fracțiune din gîndurile și sfaturile metodice ale lui Menuhin, menite să dezvăluie atîtea mistere ale cîntatului la vioară.

În același timp, Menuhin a ajutat pe mulți tineri talentați, oriunde s-au aflat ei, să studieze vioara în cele mai mari centre muzicale din lume. Aici a acționat viziunea sa altruistă și generoasă pentru formarea succesorilor. Mai mult, Menuhin a înființat în 1963 propria sa școală de muzică la Stok d'Abernon, în Surrey, o frumoasă zonă rurală din sudul Angliei. Cei 48 de elevi între 6 și 17 ani, sînt selecționați cu grijă în raport de talent, promisiuni și varietate etnică. Mulți dintre ei au devenit soliști și muzicieni reputați.

În dorința sa de a propulsa pe tinerii violoniști talentați, Menuhin a organizat propria sa competiție de vioară — Concursul internațional de vioară „Yehudi Menuhin“ — care se desfășoară odată la doi ani, în Folkestone, într-o admirabilă sală de concert subterană, pe malul Atlanticului, în sudul Angliei. Concursul are două secții : juniori (11—15 ani) și seniori (16—20 ani). În 1987, am fost impresionat de nivelul ridicat al concurenților din ambele grupe. Elisabeth Glass, din Germania, de 16 ani, a cîntat *Concertul* de Mendelssohn ca un veteran, cu claritate și o mare frumusețe a sunetului, cîștigînd Premiul I al Juriului. Tînăra americană Elisa Barston, de 18 ani, a obținut Premiul al II-lea dar și Premiul publicului pentru interpretarea strălucitoare a *Simfoniei Spaniole* de Lalo.

Menuhin și-a adus o contribuție de seamă la organizarea și creșterea prestigiului internațional al concursului de vioară „Carl Flesch“ din Londra. El este președinte al Concursului artistic de vioară „Orion—Menuhin“ și director al Concursului internațional pentru cvartete de coarde din orașul Portsmouth, în Anglia. În 1985, a luat ființă în Paris concursul de vioară „Menuhin“. În 1977, Menuhin a fondat Academia de Muzică pentru tineri instrumentiști de coarde în Gstaad, în Elveția, unde se desfășoară și Festivalul său anual.

La multiplele sale realizări, Menuhin a adăugat-o pe aceea de autor. El a publicat cîteva cărți importante pe teme educaționale, filosofice, estetico-muzicale și autobiografice ca : *Unfinished Journey* (1976), *Music of the Man* (1980), *Life Class* (1986), *Music-Guides-Violin* (1977), *Le jeu du Violon* (1976), *Conversations with Menuhin* de Robin Daniels (1979) , o poveste pentru copii, *The King, The Cat and The Fiddle*, cu Christopher Hope.

Stilul clasic al interpretării lui Menuhin vine direct de la mari maeștri italieni prin Enescu, Marsick, Habeneck și Baillot la Viotti, pe de o parte, și prin Busch, Hess, Joachim, Boehm, Rode, înapoi la Viotti, pe de altă parte. A descrie stilul de interpretare al lui Menuhin nu este prea ușor. De-a lungul anilor, stilul său s-a schimbat de cîteva ori. Publicistul englez Victor Gollancz, unul din admiratorii săi ardenți, l-a considerat pe Menuhin-copilul ca „o revelație, nu ca un copil minune, ci ca un muzician ... prin tonul său perfect, prin ritm și frazare ; prin aceste calități, combinate cu o totală lipsă de autoconștiință și cu o totală capitulare față de ceea ce făceau mîinile sale, divinitatea marii muzici era ea însăși dezvăluită imaculat“.[19] Dar, așa cum am văzut acea „lipsă de autoconștiință“, cu efectele ei ulterioare, nu putea dura prea mult. După multă muncă și aprofundarea principiilor fundamentale ale cîntatului la vioară, siguranța nonșalantă din copilărie a fost recîștigată, dar cu adaosul consolidării intelectuale, culturale, morale și al autocunoașterii în plinătatea devenirii personalității sale. Într-adevăr, după o perioadă de la începutul anilor 1940, forța violonistică a lui Menuhin, luminată de spirit și cultură, a devenit colosală, ceea ce era evident încă în 1946 pentru toți aceea care l-am ascultat în celebrele sale concerte din București. „Ca copil — scrie Boris Schwartz — Menuhin era unic. El nu are focul elemental al lui Elman or ascuțimea perfecțiunii lui Heifetz, dar muzica curge din vioara lui într-o puritate perfectă.“ [20)]

Înainte de concert, Menuhin are nevoie de încălzire. Cu o jumătate de oră dată înainte — spune el — știu că voi putea cînta“ [21)] El are nevoie de asemenea, de o scurtă perioadă de acomodare psihologică pe scenă, pentru a testa rezonanța sălii. În aceste condiții optime, el cîntă superb, ca întotdeauna, devenind una cu spiritul compozitorului, iar noi, ascultătorii, sîntem privilegiați în a trăi, alături de el, acea fuziune dintre creator și re-creator. L-am ascultat de multe ori la București și la Londra, concertele lui Menuhin reprezentînd totdeauna evenimente muzicale de largă rezonanță în lumea iubitorilor de muzică. Totdeauna el comunică ascultătorilor săi muzica în sine, esența muzicii. Pe scenă Menuhin este un model de concentrare și de nobilă și naturală modestie, și din cauza acestui comportament, el nu pare să pună propria sa personalitate între compozitor și ascultătorii săi, ceea ce face ca, prin acest model, personalitatea sa să atingă culmi neobișnuite în ochii oamenilor. El intră în scenă cu un zîmbet ușor, foarte natural, reflectînd bucuria de a cînta pentru publicul său, dar atacă muzica cu multă seriozitate. Fața sa se întoarce către vioară și cu profilul clasic și adesea cu ochii închiși, el este imaginea unui artist cufundat în muzica lui, uitînd de ceea ce este în jur. Interpretarea lui Menuhin este totală. El a îmbogățit arta viorii în multe modalități. Poate cel mai înălțător exemplu al artei sale violonistice este mișcarea lentă din*Concertul* de Beethoven, pe care el îl cîntă totdeauna cu atîta căldură și expresivitate. Înregistrările sale cu setul complet al *Sonatelor* și *Partitelor* de Bach arată nu numai o sensibilitate unică față de compozitorul uneĭ muzici divine ci și subordonarea sa față de muzica însăși.

Menuhin—Artistul — este inseparabil de Menuhin — Omul. El personifică bunătatea în tot ceea ce face, fără nici un fel de ostentație, cu o simplitate și o modestie demne de admirat, pentru că Menuhin personifică Muzica, el este înainte de toate, omul pentru muzica totală. Umanitatea sa este proverbială. El ajută pe fiecare tînăr de talent care vrea să ajungă mai ușor pe treptele mai înalte ale muzicii. Cu multă generozitate, Menuhin a ajutat direct pe mulți tineri din Vest, din țările Europei de Est sau din Orientul îndepărtat, de oriunde, să studieze în centre muzicale mai mari și să devină violoniști și distinși succesori. În 1977, Menuhin a fondat Instituția de Caritate *Live Music Now* (Muzica Vie Acum), care asigură un serviciu unic atît comunității cît și tinerilor artiști înșiși. În acest cadru, tineri muzicieni talentați cîntă în spitale, în biserici, în școli, închisori, cluburi și locuințe particulare, aducînd muzica la acei oameni care sînt prea bătrîni, bolnavi, prea săraci sau prea departe pentru a putea participa la concertele normale din sălile publice.

Biografia lui Menuhin este prea bogată, pentru a putea fi prezentată exhaustiv într-un capitol al unei cronologii a violoniștilor din toate timpurile. Pe bună dreptate Menuhin a fost numit și cetățean al lumii, în care s-a integrat prin cultură şi erudiţie, cu ajutorul celor cinci limbi în care se exprimă fluent, oral sau în scris. Cariera fantastică a lui Menuhin a fost analizată pe larg pentru prima dată de către Robert Magidoff în cartea sa *Yehudi Menuhin — the Man and the Musician* (1955), despre care tatăl lui Yehudi, Moshe Menuhin, exprimă animite opinii în capitolul *Afacerea Magidoff* din autobiografia sa *The Menuhin Saga*. Părinţii lui Yehudi erau revoltaţi de faptul că Magidoff îi portretizase ca „părinţi tiranici". În fapt, era vechiul reproş adresat părinţilor unor copii prodigioşi. Sensul real al acestei „tiranii" l-a dezvăluit însuşi Yehudi într-un interviu luat de Tex McCrary şi Jinx Falkenburg pentru „New York Herald Tribune" în mai 1951 : „La vîrsta de trei ani, cu toată seriozitatea unui om matur care face jurăminte de ordin religios, am decis să devin violonist... Cînd am devenit băiat mare, eu nu ascultam radio, nu mergeam la cinema, nu mă aşezam să citesc cărţi de amuzament. Aceasta nu din cauza că părinţii mei gîndeau că aceste lucruri m-ar transforma într-un gangster juvenil, ci pentru că aceste lucruri nu creau o atmosferă reală pentru dezvoltarea unei personalităţi muzicale... Părinţii mei, care cunoşteau cît de mult am vrut să fiu un bun violonist, au realizat că ar trebui să trăiesc aproape de limita unei frustrări emoţionale, dacă doream să menţin presiunea. Ei ştiau că nu trebuia să-mi permit nici o distracţie, nici o ieşire care să scada presiunea" [22]. Aceasta este realitatea unei experienţe a familiei Menuhin cu valabilitate generală, plină de învăţăminte pentru toţi violoniştii care se dezvoltă în familii devotate. Moshe Menuhin şi-a dedicat cartea soţiei sale : „Soţiei mele Marutha, cea mai de sine sacrificată mamă pe care am întîlnit-o vreodată. Nu ar fi existat nici o Legendă Menuhin, fără această glorioasă şi ideală soţie şi mamă" [23]. Desigur, una din lucrările cele mai autentice asupra biografiei Menuhin este autobiografia sa *Unfinished Journey* (1976) în care el însuşi caută să discearnă ţesătura complexă a vieţii şi carierei sale într-o autoanaliză de mare forţă morală şi artistică. Menuhin a scris şi alte cărţi valoroase ca : *Theme and Variations,* un compendiu asupra teoriilor sale estetice, sociale şi filosofice, *The Music of the Man,* o pledoarie pentru umanismul muzicii, *Life Class,* o revenire asupra experienţei sale în formarea unui violonist, cu pledoarie pentru folosirea exerciţiilor Yoga în practica violonistului. Trebuie să mai menţionăm şi cartea *The Menuhin, A Family Odissey,* scrisă de un nepot al său, Lionel Menuhin Ralfe, care prezintă istoria întregii familii Menuhin, respectul şi unitatea ei.

Pentru eroismul vieţii şi activităţii sale în serviciul artei şi al binelui social, Menuhin a primit, spre recunoaşterea marilor lui merite, multe onoruri. Astfel lui Menuhin i-au fost acordate Ordinul Legiunea de Onoare Franceză şi Crucea Lorenei, Ordinul Belgian al Coroanei şi Ordinul Leopold ; Ordinul de Merit al Germaniei Federale ; Ordinul Phoenix al Greciei. Alte onoruri sînt : Medalia de Aur a Societăţii Filarmonice Regale şi Medalia Cobbett a Companiei Worshipful a Muzicienilor din Anglia. Cetăţean american prin naştere, lui Menuhin i s-a acordat în 1966 de către regina Elisabeta titlul de Cavaler de Onoare (KBE) iar în 1985 el a primit cetăţenia britanică, cu toate drepturile derivate. Menuhin este de asemenea cetăţean de onoare al Elveţiei. El este Cetăţean Liber (Freeman) al oraşelor Edinburgh şi Bath din Anglia şi deţinătorul Medaliilor de Aur ale oraşelor Paris, New York şi Ierusalim. I-a fost acordat titlul de Doctor Honoris Causa din partea a 15 universităţi. O mare onoare a fost primirea de către Menuhin a Marii

Plăci a Bimileniului orașului Paris. În februarie 1990, lui Menuhin i s-a acordat Premiul Internațional al Fundației Glenn Gould din Canada pentru contribuția sa excepțională „ca interpret, pedagog, dirijor și, în special, comunicator al muzicii, precum și pentru a fi influențat și inspirat generații de muzicieni în toate colțurile globului pămîntesc, dăruind întreaga sa viață muzicii [24].

Yehudi Menuhin trăiește acum la Londra în mare respect și admirație, fiind onorat de Regina Elisabeta cu titlul de „Sir“, un titlu care se acordă acelor oameni care și-au adus o contribuție importantă la dezvoltarea societății britanice.

Ruggiero Ricci (n. 1918)

Ruggiero Ricci, faimosul paganinian al secolului al 20-lea, s-a născut în 1918, în San Francisco. Se spune că a fost victima unei „nebunii“ care a cuprins San Francisco în anii 1920, similară cu cea din Odessa în timpul lui Mischa Elman : fiecare părinte pretindea că are în mîini un copil genial. După părerea lui Ricci, cînd găsești un „copil minune“, atunci găsești și un părinte ambițios în spatele lui. Ricci vorbea din experiență. El îl descrie pe tatăl său drept un fel de „maniac muzical“ care vroia ca toți cei șapte copii ai lui să învețe să cînte la un instrument. Ruggiero dorea să învețe pianul, dar părinții i-au pus în mînă vioara.

Ca „wunderkind“, Ricci a avut o copilărie nefericită, solitară. El a primit primele lecții de la tatăl său, un trombonist italian sărac imigrant, care dorea să-l împingă pe Ruggiero înainte, pe urmele lui Menuhin, cu gîndul că familia sa ar putea avea niște surse suplimentare de cîștig. La vîrsta de șapte ani, Ruggiero a fost audiat de Persinger care, convins de talentul său, a aranjat ca asistenta lui, d-ra Elisabeth Lackey, să-i ofere locuință sa și să joace și rolul de mamă vitregă și de profesor care să-i predea lecții zilnic. În plus, copilul primea lecții regulate și de la Persinger care era în vogă și avea sub îndrumare pe toți „copiii minune“. La vîrsta de opt ani, Ruggiero a cîștigat o medalie de aur la un concurs local. În 1927, el a obținut bursa „Oscar Weil“, fiind cel mai tînăr concurent între 23 de aspiranți de toate vîrstele.

Purtînd costum de catifea neagră și cîntînd la o vioară mică, Ruggiero a dat primul recital public la 15 noiembrie 1928 în Scottish Rite Hall din San Francisco. Acompaniat de Persinger la pian, el a cîntat muzică de Vieuxtemps, Saint-Saëns și Wieniawski, încheind programul cu o uluitoare interpretare a *Concertului* de Mendelssohn. El a fost salutat de public și critica ca un real „copil minune“. Ricci mărturisea recent că în copilăria lui existau „copii minune reali“. În acel timp, spune el, Guila Bustabo, Menuhin și eu eram copii precoce reali. Acum sînt tineri interpreți, dar au 18 sau 19 ani, și nu sînt senzaționali“. [25]

Un an mai tîrziu, Ruggiero și-a făcut debutul orchestral, cîntînd *Concertul* de Mendelssohn cu orchestra simfonică Manhattan, sub bahgeta lui Henry Hadley, la Mecca Temple din New York. Ollin Downes a scris : „Imediat s-a văzut că băiatul are ceva de spus, sensibilitate muzicală și gust care sînt mult mai fenomenale decît simpla dexteritate fizică“. [26]

Anul următor (1930), un public entuziast care a putut plăti 6000 de dolari, sumă enormă atunci, l-a întîmpinat pe băiețelul de 11 ani la Carnegie Hall, la primul său recital, ovaționîndu-l continuu și nelăsîndu-l să plece din sală. În loc să fie felicitat cu flori, tînărului interpret i s-a înmînat un model de aeroplan, în timp ce cabina de îmbrăcat era plină cu o grămadă de cutii cu dulciuri. Altădată, cînd s-a iscat un scandal înainte de concertul lui, primarul New Yorkului, Jimmy Walker, a anulat concertul, deși se vînduseră toate biletele, motivînd cu legea interzicerii „exploatării juvenile". Părinții au fost cei mai afectați, fiindcă ei urmăreau mereu să cîștige bani de pe urma „copilului lor minune".

O serie de concerte de-a lungul Statelor Unite i-au adus nenumărați admiratori, dar stressul și tristețea singurătății „copilului minune" călător i-au produs o desensibilizare în acei ani de formare. Ricci a reînceput studiul cu un alt profesor. Mishel Piastro, un fost student al lui Auer, care nu era destul de perceptiv și gîndind că Ruggiero era un geniu, i-a aruncat în față *Concertul* de Brahms. Dar interpretarea sa suferea din ce în ce mai mult. „Oamenii începuseră să mă critice — spune el — și destul de tare. Eu eram obișnuit cu adularea".[27)]

Ricci s-a îmbarcat pentru un turneu în Europa, urmărind să facă un duplicat la succesul lui Menuhin. Astfel, și-a făcut debutul la Londra cu London Symphony Orchestra, sub bagheta lui Sir Hamilton Harty, cu *Concertul* de Mendelssohn, pe care l-a cîntat cu o totală siguranță. Ca „bis" el a cîntat *Preludiul* din *Partita în Mi major* de Bach. Ricci a repetat acest succes în fiecare capitală din Europa. Cînd a cîntat la Budapesta sub bagheta lui Ernö Dohnányi, Kreisler, care era în sală, l-a numit cel mai mare geniu muzical de la Mozart [28)]

Și totuși se punea problema continuității unor studii în Europa, a contactului cu școala germană de vioară, in vederea înțelegerii mai „profunde" a muzicii. El venise în Europa cu gîndul să studieze cu Kreisler, dar Kreisler era mereu pe drum în turnee, recomandîndu-l pe Ruggiero lui Georg Kulenkampff în Berlin, violonist de școală germană ca și Busch cu care studiase Menuhin. Kreisler nu l-a orientat spre Flesch, ceea ce pe Ricci l-a surprins, dar mai tîrziu a realizat motivul : Flesch era cunoscut ca un violonist care era totdeauna gata să critice pe oricine.[29)] În legătură cu experiența sa europeană și cu școala germană, Boris Schwartz conclude : „Dar Ricci nu era nici un intelectual nici un stilist : forța lui se afla în tehnică, și școala germană l-a încurcat [30)]. După 45 de ani, în 1976, un reporter l-a întrebat pe Ricci despre modul în care s-a schimbat cîntatul său la vioară de-a lungul anilor și el a răspuns candid : „Au fost trei perioade și-l mai schimb și acum. Interpretarea mea de la început era spontană — și-mi plăcea... Vine apoi timpul cînd trebuie să încerci să fii mai profund. Studiezi mai mult și iei decizii. Nu ai schimbat totul, dar tinzi să fii programat. Cu mine, acel stadiu mijlociu, nu știu dacă a fost un dezastru, dar îmi era teamă de gustul prost. (Aceasta poate fi perioada din Germania unde „spontaneitatea" era oprită). Acum, după 45 de ani, cînt cum vreau, și dacă lor nu le place, pot să se ducă la naiba." [31)]

Evident, în anii 1930, Ricci încă nu era gata pentru o mare carieră internațională de talia celei a lui Menuhin. Astfel, el s-a reîntors în America și și-a reluat studiile, mai întîi cu Paul Stassevici (un rus, fost student al lui Auer) și apoi cu primul său profesor, Persinger.

Izbucnirea celui de-al doilea război mondial a întrerupt dezvoltarea carierei lui Ricci. A fost chemat în armată pentru trei ani. Acolo a cîntat frecvent în campusuri militare şi în spitale, în special piese fără acompaniament de pian. Această împrejurare l-a silit pe Ricci să exploreze literatura pentru vioară solo, convenabilă pentru tehnica lui miraculoasă şi să susţină recitaluri numai cu piese pentru vioară solo. Primul său recital la New York, după ce s-a eliberat din armată, a cuprins piese ca : *Partita solo in Re minor* de Bach, *Sonata solo nr. 4* de Ysaye, *Sonata solo op. 31, nr. 2* de Hindemith şi piese solo de Paganini, Wieniawski şi Kreisler. De atunci, Ricci s-a ridicat în rîndul violoniştilor de talie mondială.

Stilul sau accentuează virtuozitatea, atacul tăios, abordarea îndrăzneaţă. Ricci întruchipează trăsăturile tipice ale şcolii americane de vioară, ale cărei elemente fundamentale sînt tehnica strălucită, velocitatea, virtuozitatea. Profunzimea, intelectualismul, dulceaţa sunetului şi eleganţa au venit totdeauna de la şcolile europene de vioară — italiană, franco-belgiană sau germană — care, de fapt, au fost transmise mai apoi şi şcolii americane de vioară. Dar această tehnică miraculoasă a lui Ricci este conexată cu identificarea sa intensă de timpuriu cu Paganini şi, într-un sens, el poate fi încă obsedat de spectrul său. Tehnica violonistică a lui Ricci este construită pe fundamentul *Capriciilor* lui Paganini, care cerea utilizarea largă a sunetelor armonice şi a *pizzicatelor* cu efectele lor sonore specifice, precum şi noi metode de digitaţii şi acordarea viorii, deschizînd astfel căi noi pentru virtuozii de mai tîrziu. Volumul recent al lui Ricci, intitulat *„Tehnica mîinii stîngi“* (Left-Hand Technique), publicat de Editura Schirmer, sistematizează cîteva principii ale lui Paganini. Ricci spune în interviul acordat lui Hanani în „Strad“ (noiembrie 1989) : „Totdeauna citeam că Paganini a avut un secret şi eram intrigat. Nu înţeleg cum poţi şopti şase cuvinte în urechea cuiva (exista o poveste că Paganini a făcut aceasta unui violoncelist care a devenit pe loc un mare interpret) — aceasta este un nonsens. Privind *Capriciile*, am găsit că pentru modelul său intrumental cel mai bun cuvînt pe care îl pot folosi este *tenacitatea*. Trebuie să păstrezi un contact foarte strîns cu instrumentul. Atunci cînd sari, trebuie să măsori distanta şi, desigur, cu o miscare nechibzuită, riscul este mult mai mare. Aş spune că Paganini era totdeauna cu picioarele pe pămînt“ 32)

Ricci are un punct de vedere propriu şi asupra intonaţiei, respectiv asupra metodei de lucru pentru intonaţie. Această metodă a lui Ricci se bazează mai mult pe acorduri decît pe sistemul gamelor şi aceasta reprezintă într-un cuvînt diferenţa între Paganini şi Flesch. În concepţia lui Ricci întreaga bază a intonaţiei este ca prima notă să nu fie niciodată în afara sunetului pur al ei, apoi nota următoare trebuie să fie în relaţie cu prima. Cu sistemul gamelor poţi şterge prima notă şi cum poţi să verifici ceva după aceea ? „Sistemul gamelor — spune Ricci — ar trebui să fie bazat pe corzi libere şi aici, poate, Flesch şi Auer nu au fost prea înţelepţi. Aceasta, întîmplător nu este ideea mea, ci este a lui Paganini. Astfel, eu nu cred în combinarea tehnicii mîinii drepte cu tehnica mîinii stîngi, pentru că ele au în realitate puţin de făcut una cu alta. Am scris cartea astfel ca studentul să poată merge acasă şi să lucreze *cu urechea* educîndu-se prin sine însuşi. Nu este vorba de exersarea degetelor. Motto-ul meu este: întîi vine recunoaşterea, apoi vine corecţia"[33].

L-am ascultat pe Ricci în 1976, în marele Auditoriu de la Şcoala de Muzică din Brooklyn. Tonul său este frumos, rotund şi intens, cu un *vibrato* pe care îl diferenţiază după voinţă. Braţul mîinii drepte este puternic. *Staccatourile* şi *spiccatourile* sale sînt superbe. Bravura sa tehnică şi perfecta intonaţie se explică prin practica sa conştientă şi perfect finalizată pe game în terţe, sexte şi octave, adică în viziunea lui despre intonaţie. A fost memorabil acel *Concert* de Mendelssohn interpretat de Ricci atunci, îmbinînd în modul cel mai fericit pasaje de mare virtuozitate cu cantilene şi pagini de mare linişte şi lirism. L-am reascultat la Londra după 12 ani şi încă mai transpira virtuozitatea sa proverbială de odinioară, impresionabilitatea de altădată nu scăzuse.

Mecanismele violonistice ale lui Ricci sînt extraordinare. El şi-a păstrat tehnica peste ani, pînă astăzi, chiar şi după vîrsta de 60, nu şi-a pierdut mult din dexteritatea din tinereţe. S-a născut violonist şi poate cînta pe orice vioară, ziua ori noaptea. Este maestru al unui repertoriu imens. Adaptabilitatea şi versatilitatea sa s-au remarcat pregnant cînd a făcut înregistrări pe un disc, folosind 15 viori cremoneze în interpretarea a 15 compoziţii (înregistrare transmisă şi de Radio Bucureşti) şi, ca un făcut, toate aceste viori au sunat la fel, „à la Ricci" ! Producţia tonului său personal a şters diferenţele dintre cele 15 viori. Ricci posedă cîteva viori dintre cele mai renumite din lume între care Guarnerius del Gesù, din 1737 — supranumită „Ducele de Camposelice". De asemenea el este posesorul celebrelor viori Guarnerius del Gesù care au aparţinut lui Heifetz, Szigeti, Elman şi Huberman. Ocazional, cîntă şi pe o vioară modernă, fără vreo diferenţă notabilă de sunet.

Repertoriul său vast a fost în cea mai mare parte înregistrat pe disc. El cuprinde cele 6 *Sonate solo* de Bach, cele 10 *Sonate* de Beethoven (cu Friederich Gulda), întreaga literatură de concert clasică şi romantică. În 1964, Ricci a cîntat 15 *Concerte* de vioară într-o serie de 4 concerte la New York, de la Bach la contemporani. În 1977 l-a avut ca partener pe Ernst Bitetti într-un program de duo pentru vioară şi chitară. Catalogul său de înregistrări cu lucrări de Paganini este vast. A înregistrat *Capriciile* de Paganini de trei ori. Primul set a apărut în 1960, iar ultimul a fost înregistrat recent cu vioara lui Paganini Guarnerius del Gesù — Il Cannone, pe un disc produs de Vatican şi Frequenz. Spre ironia soartei, pentru primul lui disc, Vaticanul a ales muzica unui om pe care biserica a refuzat chiar să-l înmormînteze, fiindcă vedea, în vraja viorii lui, mîna diavolului. De asemenea, Ricci a înregistrat *Concertele* de Paganini, între care şi *Concertul nr. 4 în Re minor*, redescoperit, precum şi piesele *I Palpiti, Le Strege, God save the Queen, Nel cor piu non mi sento,* şi altele. În anii 1960, cînd a vizitat România, el a putut uimi publicul nostru, ca cel mai mare paganinian al zilelor noastre. Ricci a readus în actualitate compoziţii de virtuozitate de Ernst şi Wieniawski, cărora le-a consacrat discul *The Virtuoso Violin*. De asemenea, şi-a pus abilitatea în serviciul muzicii contemporane — *Sonatele* de Hindemith, Bartók şi Ysaye, apoi *Concertele* de Alberto Ginastera (care a luat în consideraţie afinitatea lui Ricci pentru Paganini cînd a scris acest concert dedicat lui şi comandat de Filarmonica din New York, şi a cărui premieră mondială a avut loc în 1963 cu Leonard Bernstein), de von Einem (prima audiţie în 1970), Benjamin Lees şi Alexander Goehr.

Ricci este unul dintre cei cîţiva violonişti mari care şi-a concentrat întreaga atenţie spre scena de concert. Totuşi, el a găsit timp şi pentru problemele învăţămîntului viorii, venind în sprijinul tinerilor aspiranţi spre cariera violonistică. Înainte de a se muta la Salzburg în 1988, el a predat vioara la Juilliard School în New York, la Conservatoarele din Indiana, Michigan, Nord Carolina. Ricci predă cursuri de măiestrie în Berlin, Roma, în Italia (Assisi), în Spania. Susţine că trebuie să se pună accent pe viziunea conceptuală, nelăsînd vioara să cînte şi să vezi apoi rezultatul sonor : „Dacă ai un concept clar în minte şi cunoşti exact ce vrei să auzi, atunci vei găsi calea spre a realiza scopul muzical. Dar găsesc că unii studenţi adesea nu au o percepţie clară asupra a ceea ce vor să audă într-o piesă, aşa că în loc de a avea o concepţie care să dicteze viorii, vioara sfîrşeşte prin a le dicta lor. Ei lasă vioara să le cînte în loc să impună voinţa lor instrumentului, avînd ca urmare multe erori violonistice şi muzicale“ [34]. Ricci insistă asupra însuşirii diferitelor stiluri, de la clasici la contemporani, sub toate aspectele tehnice şi muzicale, *vibrato,* producerea sunetului etc. De asemenea, el insistă asupra intonaţiei, amintindu-le pe Heifetz care încerca să obţină 125% intonaţie pură, pe cînd astăzi tinerii noştri fixează cam la 85% intonaţie pură, care vine din sforţarea lor pentru a face succes, cîntînd pentru galerie. Geoffrey Fushi, cel care a finanţat cursul lui de „masterclass“, devenit atît de popular, din Chicago, descrie una din lecţiile lui Ricci la acel curs : „Ricci era întrebat de studenţii lui care este cea mai grea lucrare din repertoriul viorii, iar Ricci răspundea că din punct de vedere tehnic ar fi *Variaţiunile* lui Paganini pe tema *God Save the Queen,* iar din punct de vedere muzical este una din *Sonatele* lui Bach. La sfîrşit, Ricci întreba dacă există vreo cerere şi studenţii cereau *God Save the Queen* şi *Partita în Re minor* de Bach. Ricci nu se lăsa rugat şi renumita sa vioară Guarnerius del Gesù — 1734 îşi dezlănţuia forţa sonoră în sclipitoarele *Variaţii* ale lui Paganini sau în armoniile celeste ale *Ciacconei* de Bach. Era într-adevăr impresionant. Apoi cineva îl întreba cum a perfecţionat el pizzicatele cu mîna stîngă, pe care le producea cu acea precizie de mitralieră. Răspundea modest că oricine poate stăpîni aceste lucruri, dar el „a tras ca un ogar“ pentru a perfecţiona acest meşteşug. Nu i-a plăcut niciodată să fie etichetat ca supertehnician, dar adevărul este că el practică la vioară oriunde poate, chiar şi în pat [35] Aş adăuga că am fost în sala Wigmore Hall în 27 mai 1990, cînd Ricci a prezentat un recital „Bach — Paganini“, consacrat comemorării a 150 de ani de la moartea lui Paganini şi 100 de ani de la apariţia revistei „Strad“. La 72 de ani ai săi, a cîntat *Sonata a 2-a* şi *Partita a 2-a* cu *Ciaccona* de Bach cu atîta forţă sonoră şi perfecţiune digitală melodică şi armonică, cu o superioară înţelegere a conţinutului muzical şi filosofic al muzicii lui Bach, încît mi-am spus că Ricci nu poate fi socotit doar „reîncarnarea lui Paganini“, cum s-a spus, ci şi un interpret ideal al muzicii divine a lui Bach. Cît priveşte perfecţiunea *pizzicatelor* din cele 12 capricii de Paganini pe care le-a cîntat în partea a 2-a a recitalului, uimirea publicului a fost atît de mare încît oprirea respiraţiei era urmată de o uşoară ilaritate, în semn de relaxare a încordării, după ce tirada de sunete rupte din coarde cu degetele mîinii stîngi se încheia şi vioara lui ataca pasajul următor.

Ruggiero Ricci, la 62 de ani după debutul său în 1928 la San Francisco, ca „wunderkind", este unul din cei mai străluciţi violonişti ai contemporaneităţii, încă activ pe scena de concert internaţională, mereu iubit, respectat şi admirat de publicul său. Acum Ricci trăieşte la Salzburg, unde este profesor la Mozarteum.

Isaac Stern (n. 1920)

Isaac Stern s-a născut la Kriminecz, Ucraina, la 21 iulie 1920, ca fiu al unui pictor de clădiri. Mama sa era cîntăreaţă şi studiase canto la Petersburg. Familia sa a imigrat în San Francisco cînd Isaac avea un an. El a început studiul viorii la Conservatorul local cu Robert Pollak. Pentru un scurt timp a studiat cu Persinger, dar profesorul său principal a rămas Naum Blinder în perioada 1932—1937. Studiind cu Blinder, fost student al lui Brodski la Moscova, Stern a absorbit tradiţia şcolii din Moscova şi Odessa, o fundaţie asemănătoare cu aceea a lui Oistrach, ceea ce s-a reflectat în apropierea şi colaborarea între cei doi mari artişti. Această sursă rusă în genealogia violonistică a lui Stern este diferită de fundaţia franco-germană a lui Menuhin, prin Persinger, Enescu şi Busch. Stern nu a studiat niciodată în Europa, primind întreaga formaţie în America, dar absorbind filonul şcolii ruse, după ce îşi asigurase o bază tehnică bună prin Pollak, educat la Viena, rămînînd astfel în afara oricărei influenţe a şcolii lui Auer. Naum Blinder, care provenise din mediul muzical al Odessei şi fusese pentru cîţiva ani profesor la Conservatorul din Moscova, imigrase în California în 1925, devenind în 1932 îndrumătorul lui Stern. Blinder a fost considerat totdeauna de Stern ca „principalul său profesor". Stern spune despre Blinder : „El m-a învăţat să mă învăţ eu însumi, care este cel mai mare lucru pe care îl poate face un profesor... El îmi permitea să învăţ, niciodată nu-mi impunea. Dacă ceva mergea într-o direcţie greşită, el putea să mă oprească. Altfel, el mă lăsa să mă dezvolt"[36] Oistrach însuşi îl admira pe Blinder ca violonist şi pedagog. Formaţia lui Stern avea ceva comun cu aceea a lui Oistrach.

Deşi nu a avut precocitatea lui Menuhin, Stern a început la vîrsta de 14 ani să cînte regulat în cvartete şi cvintete cu muzicieni de la primul pupitru al orchestrei din San Francisco. La 15 ani el a cîntat cu Blinder *Dublul Concert* de Bach, cu acompaniament de pian, în lipsa temporară a orchestrei. Anul următor, 1936, îl găsim pe Stern cîntînd un concert major cu orchestra reconstituită din San Francisco, sub conducerea lui Pierre Monteux. Tînărul Stern a propus *Concertul* de Sibelius, dar Monteux a preferat în interesul băiatului *Concertul* de Brahms, care a fost radiodifuzat, obţinînd un succes răsunător. Apoi a urmat *Concertul* de Ceaikovski cu Otto Klemperer în Los Angeles. La 11 octombrie 1937 a avut loc debutul său la New York cu un program pretenţios de recital cuprinzînd *Sonata Trilul diavolului* de Tartini şi *Concertul* de Glazunov, revenind aici în 1939 cu un succes şi mai mare.

În timpul războiului, Stern a călătorit mult, cîntînd pentru trupele aliate. Totuşi a găsit timp pentru cîteva concerte care au contribuit la faima lui : un recital în 1943 în celebra sală Carnegie Hall din New York cu *Sonate* de Mozart, Brahms şi Bach, şi apoi două apariţii ca solist cu Filarmonica din New York în 1944 cu două concerte — Sibelius cu Mitropoulus şi Ceaikovski cu Rodzinski. Totodată, Stern a început să facă primele înregistrări. Primul său disc, editat de Columbia în 1945, a cuprins *Sonata în Do minor* de Beethoven, avînd ca partener la pian pe excelentul pianist rus Alexander Zakin, cu care a continuat să colaboreze timp îndelungat. În 1947, Stern a avut un prim turneu lung în Australia.

Cariera europeană a lui Stern a început în 1948 cu debutul său la Festivalul din Lucerna, după care a devenit un favorit al sălilor de concerte şi al publicului meloman european. În 1950 şi 1952 a participat la Festivalul Casals din Prades, punînd bazele unei îndelungate prietenii şi colaborări muzicale în domeniul interpretării şi înregistrării muzicii de cameră. În 1953, Stern este prezent la Festivalul din Edinburgh iar în 1956 a făcut primul turneu în Uniunea Sovietică, contribuind astfel la spargerea gheţii războiului rece, încălzind inimile multor oameni din această ţară. În anii '50 activitatea concertistică şi discografică a lui Stern este foarte densă în Europa. În 1951, a înregistrat *Concertele* de Brahms şi Sibelius cu renumitul dirijor englez Sir Thomas Beecham (1879—1961) la Londra, înregistrări care au fost reeditate pe disc LP. Poate cele mai extraordinare înregistrări din acel timp se referă la muzica de cameră. La numai 32 de ani ai săi, Stern conducea ansambluri de muzică de cameră faimoase, care includeau veterani ca Alexander Schneider, Milton Katims şi Pablo Casals însuşi în interpretarea *Sextetului în Si bemol* de Brahms sau a *Cvintetului în Do major* de Schubert, ale căror înregistrări încîntă şi astăzi pe iubitorii de muzică. *Cvintetul* de Schubert cu tînărul pe atunci, Paul Tortelier, ca al doilea celist, este considerat încă nedepăşit prin frumuseţea sonoră şi curgerea fluviului muzicii. Colaborarea sa cu Eugene Istomin şi Leonard Rose în faimosul lor trio cu pian datează din 1961 şi nu a luat sfîrşit decît la moartea celistului. Cu prilejul bicentenarului lui Beethoven (1970), ei au susţinut cicluri întregi de Triouri beethoveniene la Londra, Paris, New York şi multe alte centre muzicale din lume.

La 23 octombrie 1965, am avut bucuria să-l ascult pe Stern în România în marea sală a Palatului Republicii în compania Filarmonicii „George Enescu" cu concertul de Beethoven, pe care l-a cîntat cu forţa sonoră şi profunzimea unui mare artist. Îmi reamintesc şi azi tonul puternic al viorii sale Guarnerius del Gesù, succesiunea plină de sens a frazelor muzicale ale capodoperei beethoveniene, controlul şi respiraţia largă a arcuşului şi căldura sunetului. Totdeauna am păstrat acea imagine a unui violonist grandios prin poziţia scenică, măreţia sunetului şi mînuirea arcuşului, prin valurile de muzică de extremă puritate care se rostogoleau prin undele sonore nevăzute şi cuprindeau întreaga sală imensă cu cei peste 4000 de ascultători dornici de a admira interpretarea unor mari artişti ai lumii muzicale contemporane care ajungeau şi în ţara noastră.

Deşi sfera de manifestare pe scena de concert internaţională cuprinde întreaga lume, Stern a refuzat să cînte în Germania, ca formă de protest împotriva atrocităţilor naziste şi a Holocaustului.

Ca figură remarcabilă a artei viorii contemporane, Stern este prezent oriunde în lumea muzicală din America, Europa sau Extremul Orient, inclusiv în mijlocul tineretului care aspiră spre muzica şi spre arta viorii. Este cunoscut sprijinul pe care Stern l-a acordat micuţei japoneze Midori, al cărui talent neobişnuit l-a impresionat atît de mult. Pe mulţi tineri îi ajută cu viori din colecţia sa, pînă ce ei pot ajunge în posesia unei viori remarcabile. Stern merge în mijlocul studenţilor de la Academia Juilliard din New York şi la Institutul Curtis din Philadelphia, unde le vorbeşte şi le dă cursuri de măiestrie. Exigenţa faţă de sine este comunicată şi studenţilor. Astfel, vorbind studenţilor la cursurile lui din 1989 de la Institutul Curtis din Philadelphia, Stern i-a îndemnat pe studenţii săi „să fie în mod real cei mai devastatori critici ai lor înşişi ; să înveţe să se asculte pe ei înşişi şi să facă ceea ce trebuie făcut în mod real.“ 37) Această cerinţă pusă de Stern în faţa tinerilor care în mod real se gîndesc să facă din vioară pasiunea vieţii lor este extraordinară, pentru că fără acest autocontrol şi autoexigenţă permanentă nu există progres într-un proces creator atît de subtil cum este arta viorii.

Isaac Stern a acordat o atenţie deosebită statului Israel, sub raport muzical şi cultural. El vizitează anual Israelul şi sprijină Centrul Muzical din Ierusalim, precum şi Fundaţia Culturală America—Israel. Această fundaţie este cunoscută pentru sprijinul acordat unor tineri artişti să se perfecţioneze. Printre numeroşi tineri care au obţinut burse de studii de la această fundaţie se află Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, Sergiu Luca, Miriam Fried, Şlomo Mintz ş.a.

Isaac Stern, cu spiritul său de slujire a artelor pe plan social, a fost salvatorul istoricei săli de concerte Carnegie Hall din New York, ameninţată cu demolarea. În 1960 el a iniţiat campania pentru consolidarea şi modernizarea sălii celebre, care de fapt inaugurase atîtea mari cariere muzicale de-a lungul existenţei ei. El s-a aflat în fruntea acelui comitet înţelept, generos şi harnic care a strîns fondurile necesare acestei mari lucrări de interes artistic, aş spune nu numai american ci şi internaţional, iar astăzi, afară, la intrarea în monumentala clădire de tip arhitectural new-yorkez, am putut citi pe placa comemorativă de marmură numele salvatorului ei, Isaac Stern, astfel că înăuntru se aude mereu muzica, ca întotdeauna de cînd a luat fiinţă în 1891.

În 1964, Stern a sprijinit înfiinţarea Aşezămîntului Naţional pentru Arte, fiind numit printre consilierii fondatori ai acestei instituţii de promovare a artelor prin decizia Preşedintelui de atunci al Statelor Unite, Lyndon Johnson. Începînd cu Kennedy, Stern a cîntat la Casa Albă pentru fiecare preşedinte al Statelor Unite.

Cariera sa este densă şi multiformă, imprimînd puternic amprenta personalităţii în arta contemporană a viorii. Repertoriul său este vast, de la clasici la contemporani. Sînt memorabile interpretările sale cu *Concertele* de Bach, Mozart, Vivaldi, Beethoven sau Brahms. Energia sa este proverbială. La a 60-a aniversare a sa el a cîntat în Paris 15 concerte, de la Mozart la Barber, în opt seri. Dacă pînă acum cîţiva ani, cînta 250 de concerte pe an, în prezent le-a limitat la 60—70 de concerte şi, totuşi, nu simte oboseala unei atît de vaste şi intense activităţi. Într-un interviu din Paris Match (14 iulie 1990), el a emis o glumă plină de sens : „Sînt la jumătatea vîrstei şi dacă aş cunoaşte pe cineva de 140 de ani, eu m-aş simţi mai bine !“

Stilul interpretativ al lui Stern reflectă personalitatea sa puternică, vibrantă. Tonul său este voluminos şi deosebit de colorat. El apreciază că aceasta vine de la braţul său drept, a cărui greutate, în opinia lui, joacă un rol esenţial, căci el este cel care dă o anumită culoare sunetului viorii. Ceea ce caracterizează arta lui Stern este integrarea sa totală în muzică şi comunicarea sa strînsă cu publicul. El foloseşte instrumentul numai în servicul muzicii, niciodată pentru exhibiţia tehnică, pentru virtuozitate în sine. Lozinca lui este: „Să foloseşti vioara pentru a face muzică, nu să te foloseşti de muzică pentru a cînta la vioară!“ Cei care vin să asculte pe Stern se aşteaptă totdeauna la muzica cea mai bine interpretată, în cel mai bun şi adecvat stil. Cînd cîntă solo sau muzică de cameră, tot ce atinge el este plin de vitalitate şi exuberanţă, echilibrînd bravura tehnică cu introspecţia lirică. Emană căldură, fără a cădea în sentimentalism uşor. Practic el a eliminat portamentele din vocabularul său expresiv. Ascultîndu-l pe Stern, simţi că el cîntă numai muzica a cărei valoare este veridică pentru el. Aceasta se aplică şi la muzica modernă.

Implicat artistic în noua muzică, Stern a făcut premiera a două concerte moderne: unul de George Rochberg (1976) şi altul de Krzystof Penderecki (1977), a căror elaborare a încorporat inspiraţia şi colaborarea lui Stern. În plus, repertoriul său include un număr surprinzător de lucrări din secolul al 20-lea — de Sibelius, Hindemith, Prokofiev, Stravinsky, Şostakovici, Berg, Bloch, Bartók, Copland, Bernstein (a cărui *Serenadă* a fost scrisă pentru Stern). Repertoriul său înregistrat este imens; aproape nu poţi găsi o piesă în literatura viorii care să nu fie pusă pe disc cu asemenea companii reputate ca Sony, Columbia sau CBS. O listă a discografiei lui Stern a fost publicată în revista „Strad“ din iulie 1990, cu prilejul celei de-a 70-a aniversări a zilei sale de naştere[38]. Ea cuprinde cele peste 200 de discuri, în care aflăm înregistrate şi *Sonata a 3-a* „în caracter popular românesc“ de Enescu, precum şi *Hora Staccato* de Dinicu-Heifetz. În 1971, Stern a fost violonistul ales în rolul titular nevăzut pentru filmul „Scripcarul de pe acoperiş“ *(The Fiddler on the Roof)*.

Stern este cunoscut pentru promovarea constantă a unor relaţii de colaborare şi de amiciţie cu numeroşi muzicieni şi alte personalităţi din domeniul culturii. Cu David Oistrach el a înregistrat *Dublul Concert în La minor* de Vivaldi; în 1976 a făcut acel maraton memorabil în Royal Albert Hall din Londra cu Orchestra Europeană de Cameră, sub bagheta lui Alexander Schneider, cînd a cîntat într-un singur concert două *Concerte* de Bach şi două de Mozart. Stern a înregistrat *Concertul* de Beethoven cu Bernstein, *Concertele* de Mozart cu Georg Szell, *Simfonia Concertantă* de Mozart cu Zukerman la violă, sub bagheta mai tînărului Daniel Barenboim. În ultimii ani, Stern a avut relaţii de colaborare cu muzicieni şi mai tineri, ca Emmanuel Ax şi violoncelistul chinez Yo Yo Ma, care au fost integraţi în programul de manifestări muzicale consacrate celebrării aniversării lui Stern, în cadrul cărora au susţinut numeroase concerte în Europa şi America. A doua zi după aniversare, Simfonicul din San Francisco, care a făcut de fapt botezul carierei de solist a lui Stern a acompaniat un concert liber, în care Stern a fost însoţit de André Previn, flautistul Jean Piérre Rampal, actorul Gregory Peck, Gil Shaham şi Yefim Bronfman. Trio-ul Stern-Ax-Ma, reactivizat, a fost prezent în noiembrie 1990 la Concertgebouw din Amsterdam, Iar Michael Stern a dirijat Orchestra Simfonică din Londra într-un concert de caritate al cărui solist a fost tatăl său. Un preţios colaborator i-a fost cunoscuta pianistă *Mira Hess*, care l-a acompaniat la Festivalul Casals şi în mai multe programe de sonate.

În 1979, Isaac Stern a făcut o lungă vizită în China, unde a descoperit multe talente de tineri violonişti cu o tehnică uluitoare, cărora le-a dat îndrumări privind interpretarea unor lucrări majore din literatura viorii. A fost realizat cu acel prilej un film intitulat *De la Mao la Mozart — Isaac Stern in China*, a cărui casetă poate fi găsită în magazinele de muzică şi pe care am vizionat-o. Acest film este de fapt o lungă lecţie despre interpretarea violonistică şi stăpînirea viorii în toate ipostazele principale: şcoală, Conservator, concert simfonic, muzică de cameră şi un prilej de informare asupra învăţămîntului viorii în China şi a eforturilor pe care le fac profesorii devotaţi şi studenţii pentru ridicarea continuă a standardului violonistic în China de după revoluţia culturală.

Isaac Stern locuieşte în New York. Locuinţa sa este deschisă colegilor şi prietenilor pentru convorbiri teoretico-muzicale şi pentru a face practic muzică de cameră. Studioul său se află la etajul al doilea al unui „zgîrîie-nori“, într-o sală spaţioasă, fiind dotat cu toate mijloacele audiovizuale necesare pentru audiţii, înregistrări şi control acustic. În mijloc se află un pian mare Steinway. Stern este artistul-cetăţean respectat şi admirat de întreaga lume muzicală. El a primit în 1989 titlul de Doctor Honoris Causa de la Institutul Curtis din Philadelphia. În 1986 a fost declarat „Muzicianul Anului“ de către Anuarul „Musical America“, pentru raţiuni ca: „maestru violonist, cetăţean desăvîrşit, susţinător al unor cauze drepte, ambasador cultural, salvatorul istoricei săli Carnegie Hall, prieten şi sfătuitor al tinerilor; şi-a pus amprenta personalităţii sale în lumea de azi, pe care numai cîţiva alţi interpreţi muzicali au făcut-o“ 39).

3. ROLUL LUI AUER ÎN FORMAREA UNOR VIOLONIŞTI AMERICANI

Desigur că între forţele artistice imigrante care au stimulat fenomenul violonistic american un loc însemnat îl ocupă influenţa lui Leopold Auer, atît prin violoniştii formaţi sub îndrumarea lui la Petersburg care au sosit cu el în America sau erau ei înşişi americani, cît şi prin activitatea pedagogică desfăşurată în America. Mai mult de un deceniu (1918-1930), Auer a predat vioara la Juilliard School în New York şi la Institutul Curtis din Philadelphia şi, în plus, el dădea şi lecţii particulare în studioul său din New York mult solicitat, deşi preţurile pentru o lecţie cu Auer erau foarte ridicate.

Printre studenţii lui Auer în Petersburg, care s-au situat într-un lot fruntaş în America, amintim pe următorii: ***Toscha Seidel (1899—1962)*** sosit la New York în acelaşi vapor cu Auer; el combină cele mai bune calităţi ale lui Elman şi Heifetz, ca temperament şi virtuozitate. Interpretarea sa a *Concertului* de Brahms la Londra în 1925 a fost comparată de Daily Mail cu aceea a lui Kreisler în ce priveşte căldura şi intensitatea; canadiana ***Kathleen Parlow (1890—1963)*** ale cărei calităţi interpretative au făcut să i se spună „Elman în fustă“, s-a întors în America în 1926, după mulţi ani de succese în Europa, devenind profesoară la Toronto; ***Eddy Brown (1895—1974)*** s-a născut la Chicago şi a apărut „copil minune“ în Budapesta ca elev al lui Hubay, după care a venit la Auer în Petersburg. După debutul său în Berlin a avut o activitate concertistică în Europa şi America. Trei dintre cei mai buni studenţi ai lui Auer au devenit concertmaeştri renumiţi în America: ***Mishel Piastro (1891—1970)*** este primul cîştigător al Concursului Auer în 1911; ***Richard Burgin (1892—1981),*** concertmaestru la Boston din 1920 pînă în 1967; ***Alexander Hilsberg (1897—1961),*** concertmaestru la orchestra din Philadelphia, apreciat atît de Stokowski cît şi de Ormandy, mai tîrziu devenind profesor la Institutul Curtis. Toţi aceşti foşti studenţi ai lui Auer la Petersburg au transplantat tradiţia lui Auer în America şi au militat pentru aplicarea ei în vederea ridicării standardului învăţămîntului violonistic. Această infuzie de violonişti veniţi din Rusia era atît de importantă, încît Arthur Francis şi George Gershwin au scris acel faimos cîntec *„Mischa, Jascha, Toscha, Sascha“*. Alături de foştii studenţi ai lui Auer din Petersburg, au sosit şi cîţiva moscoviţi care nu au fost studenţii lui Auer, dar erau atraşi de „mistica lui Auer“, ca: ***Léa Luboshutz (1885—1965)*** din Odesa, fostă studentă a lui Hrimaly la Moscova, care a făcut premiera americană a *Concertului nr. 1* de Prokofiev în 1925 şi a fost profesoară la Institutul Curtis din Philadelphia; ***Michael Press (1871—1938),*** un alt fost student al lui Hrimaly care a fost profesor la Institutul Curtis şi apoi la Universitatea din Michigan; ***Naum Blinder,*** născut în Crimeea în 1889, fost student al lui Adolf Brodsky la Moscova, a activat în San Francisco, fiind primul profesor al lui Isaac Stern şi cel care i-a pregătit lui Stern marele succes la debutul din New York, în octombrie 1937.

Este foarte important faptul că în anii 1920, şcoala rusă de vioară, stilul său de interpretare şi metoda de învăţămînt, au cucerit scena muzicală americană. Virtuozii ruşi de felul lui Elman şi Heifetz au înlocuit pe virtuozii francezi de tradiţia Ysaye-Thibaud în viziunea şi gustul publicului american. În acelaşi timp, discipolii lui Auer au răspîndit metoda şi stilul lor în detrimentul învăţămîntului stabilizat de influenţă franco-germană introdus de pedagogi ca Kneisel şi Déthier. Printre cei care au supravieţuit influxului rus au fost Fritz Kreisler, a cărui reputaţie de maestru al viorii rămîne supremă şi Louis Persinger, un renumit pedagog american care susţinea idealurile lui Ysaye şi a produs cîţiva violonişti spectaculari ca Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci şi Guila Bustabo.

Ultimii studenţi ai lui Auer în America în anii 1920 au fost Rabinof, Dushkin şi Shumsky, toţi trei provenind din părinţi ruşi imigranţi. Rabinof şi Shumsky s-au născut în America iar Dushkin a venit în America la opt ani.

Benno Rabinof (1908-1975) s-a născut în Manhattan, crescînd în atmosfera generată de sunetul viorii lui Mischa Elman, atît de îndrăgit de populaţia evreiască din New York. A început să cînte la vioară la trei ani, iar pînă la 10 ani a avut mai mulţi profesori, între care şi Franz Kneisel. În 1918, el a devenit elevul lui Auer, sosit chiar atunci la New York. Benno a studiat cu Auer timp de nouă ani. În 1927, Rabinof şi-a făcut debutul la Carnegie Hall, cîntînd două *Concerte* Elgar şi Ceaikovski — dirijate de Auer însuşi. Criticile au fost încurajatoare, găsindu-l pe Rabinof „un interpret desăvîrşit“, „cu maniere modeste“, dar nu încă „o individualitate dominantă“[11]. El a organizat cu soţia sa, Sylvia Rabinof, un duo devenit popular în America. În 1955, ei au comandat *Dublul Concert* de Bohuslav Martinu pe care l-au cîntat cu orchestra din Philadelphia, sub bagheta lui Ormandy. Rabinof a murit în 1975, chiar înaintea unui concert în California de Nord, datorită unui atac de cord.

Samuel Dushkin (1894-1976) s-a născut în 1894, la Suwalki, în Polonia rusească. A început studiul viorii la cinci ani, iar la opt ani a plecat în America unde a studiat cu Blair Fairchild şi apoi la Paris cu Rémy. În 1918 el a devenit studentul lui Auer, la New York. Cariera sa a început în Europa cu concerte la Londra şi Paris în 1918, iar debutul la New York a avut loc mai tîrziu, în 1925, cînd a cîntat cu orchestra simfonică din New York sub bagheta lui Walter Damrosch.

Un moment important al carierei sale este asociaţia sa cu Stravinsky care a scris pentru el *Concertul de vioară,* avîndu-l pe Dushkin la dispoziţia sa pentru consultaţii şi menţionînd pe partitura tipărită cuvintele: „Partea viorii în colaborare cu Samuel Dushkin". Această colaborare a produs apoi celebrul *Duo Concertant, Divertimento* (o adaptare liberă a Baletului de Stravinsky), *Le Baiser de la Fée* şi *Suita italiană,* după Pergolesi şi alte aranjamente a unor piese scurte ca *Pasărea de foc* şi *Privighetoarea.* Dushkin era de fapt cel mai tare cînd interpreta muzica nouă.[2] Compozitorii contemporani preferaţi erau William Schuman, Aaron Copland, Bohuslav Martinu, Ravel, Prokofiev. În colaborare cu violonistul francez Robert Soetens a realizat premiera *Sonatei pentru două viori* de Prokofiev la Paris. El a lăsat şi mai multe aranjamente pe muzica lui Debussy. Piesa *„Mouvement"* este un adevărat moto perpetuo de tip debussian.

Oscar Shumsky (n. 1917) s-a născut în Philadelphia şi a început să înveţe vioara la patru ani cu Albert Meif, de origine rus. La opt ani a cîntat un concert pentru copii cu orchestra din Philadelphia, sub bagheta lui Stokowski. În perioada 1925-1930 a studiat cu Auer, după a cărui moarte a fost îndrumat de Zimbalist la Institutul Curtis. În 1932 cînd Shumsky era încă student a cîntat *Concertele* de Brahms şi Elgar cu orchestra din Philadelphia într-un turneu în Africa de Sud. Primul său recital la New York s-a bucurat de critici elogioase la adresa tonului său generos şi ferm, a tehnicii sale sigure, mai puţin în ce priveşte caracterul excitant al interpretării. În 1936, el şi-a făcut debutul la Viena, iar în 1939, spre a-şi lărgi experienţa, a intrat în Orchestra NBC — Toscanini. Apoi celebrul violist William Primrose l-a integrat prim violonist în faimosul său cvartet.

În timpul războiului, Shumsky a cîntat în Orchestra Navală a S.U.A. În 1946 a reapărut pe scena de concert la Carnegie Hall într-un recital cu pianistul Arthur Balsam care i-a adus un mare succes. După ce a intrat în posesia viorii „Stradivarius — Ducele de Cambridge", cariera sa a luat un mare avans.

În anii 1950, Shumsky a trecut şi la dirijat, îndeplinind dublul rol de solist şi dirijor. În 1963 a fost onorat de Fundaţia Ford cu titlul de „eminent artist american". Shumsky se bucură de o enormă stimă printre iubitorii de muzică şi muzicieni. După ce l-am ascultat la Londra cu *Concertul* de Elgar şi apoi cu *Concertul* nr. 22 de Viotti am putut observa calităţile remarcabile ale unui violonit din grupul restrîns de elită al generaţiei contemporane de maeştrii ai viorii: tehnică solidă, ton cald, muzicalitate şi sensibilitate, poziţie statuară, cu vioara sus şi privirea spre audienţă, evitarea mişcărilor inutile şi exhibiţiilor tehnice, concomitent cu senzaţia lipsei de efort pe care audienţa o percepe odată cu conţinutul convingător al muzicii pe care o serveşte cu răspundere, bucurie şi generozitate.

4. MARI PEDAGOGI AMERICANI CONTEMPORANI AI VIORII

După cum în tehnică şi tehnologie, americanii au atins cele mai înalte culmi, în multe domenii fiind primii în lumea de azi, tot astfel ei nu au rămas în urmă nici în domeniul muzicii şi artei viorii, precum şi al perfecţionării metodologiei predării lor în toate formele vocale şi instrumentale. În acest proces, şcoala americană de vioară a devenit una din cele mai reputate din lume. S-a produs o tendinţă inversă : dacă în trecut, violoniştii americani veneau să studieze în Europa, avînd nevoie de girul maeştrilor europeni, acum cei mai mulţi tineri violonişti europeni sînt şi produsul şcolii americane de vioară. Aşadar, are dreptate Peter Zimmermann, un tînăr violonist german de mari perspective, să fie mîndru că este unul din foarte puţinii violonişti europeni care nu a studiat niciodată în America, simţindu-se cu adevărat european, deşi cîntă frecvent în America. („Strad“, august 1988).

Două centre de învăţămînt muzical deţin monopolul în atragerea tinerilor violonişti din Statele Unite şi din întreaga lume pentru perfecţionare în domeniul artei viorii — Juilliard School of Music din New York creată în 1924 şi Institutul Curtis din Philadelphia înfiinţat în acelaşi an, prin strădania aceluia a cărui nume îl poartă.

Aceste două instituţii muzicale sînt atît de complexe, încît par două uzine muzicale, cu numeroase facultăţi şi departamente, unde majoritatea studenţilor sînt bursieri, bucurîndu-se de condiţii excelente de viaţă şi de studiu. Recent s-a înălţat în Complexul Lincoln Centre din New York, imediat lîngă Juilliard School, un bloc cu 80 de etaje cu apartamente pentru studenţii acestei mari academii muzicale.

La aceste instituţii de învăţămînt muzical studiază elemente talentate, indiferent de vîrstă, predau cei mai renumiţi muzicieni şi pedagogi, se înmînează certificate şi diplome de absolvire, titluri de „Master Degree“ şi de „Doctor în Arte Muzicale“.

Ivan Galamian (1903—1981)

Ivan Galamian, legendarul pedagog american al viorii, s-a născut în 1903, la Tabriz, în Iran, din părinţi armeni care s-au stabilit în Rusia, cînd el era de două luni. A studiat vioara la Şcoala Filarmonicii din Moscova cu Konstantin Mostras, discipol al lui Auer. În 1922—1923 a urmat studii particulare cu Lucien Capet la Paris, fiind interesat în teoria arcuşului. Urmare a unui debut la Paris în 1924, Galamian a concertat cîtva timp, dar curînd s-a concentrat asupra învăţămîntului viorii : vicepreşedinte la Conservatorul Rus din Paris (1925—1939), profesor la Şcoala Normală de Muzică din Paris (1936—1939). În 1939, el s-a stabilit în New York, unde şi-a deschis un studiou particular, făurindu-şi treptat reputaţia celui mai mare pedagog al viorii. În cinci ani, aproape fiecare din cei ce doreau să devină violonişti ştia că sosise timpul să lucreze cu Galamian. Părinţii zburau la New York cu odraslele lor precoce, iar profesorii in toate ţările lumii îi trimiteau studenţii lor cei mai dotaţi. Robert Mann, fondatorul şi primul violonist al Cvartetului Juilliard, spunea despre Galamian : „El a fost poate cel mai mare pedagog al viorii în istorie.“ [1]

În 1944 Galamian a devenit profesor la Institutul Curtis din Philadelphia, iar din 1946 a fost atestat profesor şi la Juilliard School of Music din New York. Profesorul nu se deplasa pentru lecţii. Studenţii se perindau unul după altul, într-o disciplină perfectă (studentul care întîrzia nu mai era primit cu lunile la lecţiile lui), în studioul său din New York, de la ora 8 dimineaţa pînă la ora 6 după amiaza, în fiecare zi a săptămînii. Era un exemplu unic de dăruire profesiei de educator, de pasiune şi rezistenţă la efortul intelectual şi fizic, desigur, cerut de îndrumarea zilnică a unui număr însemnat de studenţi. Am avut ocazia să-l vizitez pe legendarul pedagog al viorii în studioul său şi să asist în 20 decembrie 1971 la o lecţie cu *Simfonia Spaniolă* de Lalo. Ceea ce m-a impresionat, era exigenţa sa pentru intonaţie şi pentru fiecare amănunt de tehnica mîinii stîngi, pentru digitaţie şi, evident, pentru folosirea arcuşului, producerea tonului şi interpretare în general, punînd accent pe conştientizarea întregului proces tehnic şi interpretativ. Tot timpul era consumat în muncă practică, cu observaţiile de rigoare, în general incisive, şi cu indicaţiile necesare. Profesorul ştia totdeauna cum şi cît a muncit studentul acasă.

Lecţiile sale erau o practică intensă, fără vorbărie. Studentul cînta la început gamele în „camera de încălzire“, o cameră de zi a căror pereţi erau acoperiţi cu fotografii şi autografe ale tuturor marilor violonişti din istorie, inclusiv ale celor în viaţă, foşti studenţi deveniţi mari violonişti, prieteni care au trecut pe la el pentru o discuţie sau din respect şi afecţiune — Kreisler, Enescu, Heifetz, David Oistrach, Itzhak Perlman ş.a. Apoi, exact la ora stabilită, uşa se deschidea, predecesorul student ieşea şi începea momentul adevărului pentru următorul student.

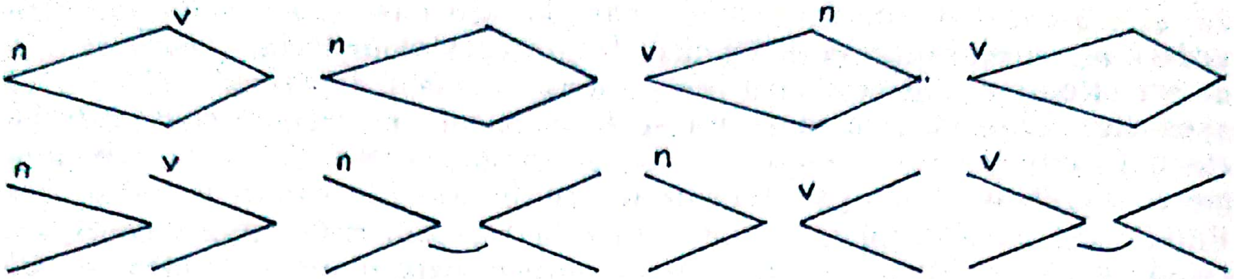
Ivan Galamian credea că metoda ideală pentru a forma violonişti ar fi să-i încurajezi să se retragă într-un loc izolat, într-o frumoasă zonă rurală cu aer curat şi fără distracţii, să-i pui să studieze, să practice de dimineaţă devreme pînă la prînz, cînd vor mînca bine, după care să practice iar cîteva ore în plus, să mănînce seara uşor şi apoi să-i pui să se asculte unul pe altul, cîntînd muzică de cameră sau concerte. Acest loc se află la Meadowmount, în statul New York, unde funcţiona o şcoală de vară a lui Galamian, creată în spiritul principiilor lui, la care au participat în fiecare vară numeroşi studenţi şi violonişti, dintre care unii au devenit figuri celebre în violonistica contemporană. „Era acolo o muncă de sclav — exclama Arnold Steinhardt, primul violonist al Cvartetului Guarneri, care a participat de mai multe ori la acele cursuri. Trebuia să lucrezi cît era ziua de lungă şi cerea o existenţă aproape de călugări. Noi toţi murmuram şi ne juram că n-o să mai venim a doua oară, dar pe undeva ne plăcea şi iar veneam.“ [2]

Unii afirmau că studenţii lui Galamian aveau acelaşi sunet. O afirmaţie complet greşită. Pinchas Zukerman, unul dintre celebrii săi studenţi, spune : „Dar eu am auzit într-un sfîrşit de săptămînă în Meadowmount opt *Rondo Capriccioso* de Saint Saëns total diferite ca interpretare“ [3]

Galamian era foarte atent cu problemele studenţilor săi — studiile, carierele şi metodele de lucru. Uneori chema pe unii studenţi ai săi „leneşi" dimineaţa devreme şi le spunea : „Sînt bucuros că te-ai trezit. De ce nu studiezi ?". El credea cu nestrămutată convingere în munca dîrză, şi era şocat de studenţii leneşi care băteau pasul pe loc din punct de vedere al repertoriului şi al tehnicii, trăind ca violonişti din osînza de odinioară. Remarca lui standard era : „Mergi acasă şi lucrează !" Credea de asemenea, că o carieră mare nu se face în rai ; ea trebuie construită cu efort. În cuvintele lui Galamian aceasta suna astfel : „Le spun mereu şi mereu : Trebuie să insişti ! Trebuie să faci bătături la cap insistînd şi luptînd !"[4] O carieră nu se rezumă doar la a fi solist. Galamian consideră că sfera virtuozilor este suprasaturată. Dar există un cîmp larg pentru interpreţi excelenţi prin expansiunea muzicii de cameră, fenomen particular în America de Nord. Galamian era mîndru că a format, alături de solişti reputaţi, atîţia interpreţi buni de cvartet, concertmaeştri care sînt atît de apreciaţi, încît în orchestrele din Occident sînt întîmpinaţi de public cu aplauze la intrarea în scenă în fiecare seară de concert, apoi profesori, dovedind astfel versatilitatea metodei sale de învăţămînt.

Galamian a creat o metodă proprie pentru stăpînirea viorii, ca tehnică şi artă, care a schimbat întregul sistem de cîntat la vioară, înlocuind mişcările neîndemînatice cu cele naturale, sunetul aspru cu sunetul plin. Itzhak Perlman, unul din cei mai mari violonişti din generaţia tînără, care a fost elevul lui Galamian de la vîrsta de 13 ani, compara metoda lui Galamian cu aceea a unui profesor de tenis care ştie exact să analizeze fiecare parte a loviturii, unde trebuie să fie contactul mingii cu racheta : „Ei bine, d-l Galamian găsea acelaşi punct de contact pentru arcuş cu coarda pentru a obţine maximum de calitate a sunetului"[5]. Legenda despre măiestria metodei lui Galamian în predarea viorii devenise atît de răspîndită, încît Zimbalist, directorul Institutului Curtis îl respecta enorm, iar odată a spus despre el şi miracolul metodei lui : „Totdeauna am fost uimit de abilitatea lui Galamian de a „face" un violonist. El ar putea învăţa şi o masă să cînte la vioară"[6]. Metoda sa era bazată pe o combinaţie personală a tradiţiei ruse şi franceze cu unele sugestii din ideile lui Flesch. Metoda lui Galamian de ţinere a arcuşului nu este nici rusească, nici pur după Lucien Capet, ci este o combinare a celor mai bune elemente din ambele metode. El nu era rigid în aplicarea metodei lui, ci avea în vedere maniera individuală a studenţilor săi, accentuînd naturaleţea ca principiu conducător. Controlul mental asupra mişcărilor fizice este cheia măiestriei tehnice. Secretul succeselor lui Galamian era abilitatea lui de a dezvolta potenţialul înnăscut al fiecărui student fără a-l forţa să se încadreze într-un şablon. Metoda lui Galamian este fără greş : poţi recunoaşte totdeauna un student al lui Galamian prin felul ţinerii arcuşului (extensia tipică a indexului), prin intensitatea sunetului şi prin pregătirea tehnică cu mare exigenţă.

Galamian a publicat o valoroasă lucrare despre metoda lui, intitulată *„The Principles of Violin Playung and Teaching"* (Principiile cîntatului la vioară şi predarea sa, 1962), care abordează exhaustiv toate principalele probleme şi secrete ale tehnicii violonistice : tehnica violonistică şi tipurile ei, producţia tonului, vibrato-ul (studiul, intonaţia şi viteza lui), metoda de ţinere a arcuşului, tipurile de arcuş şi realizarea lor, punctul de sunet (locul unde contactul arcuşului cu coarda este optim), sunetul filat şi rolul lui în producerea tonului practicat pe coarde libere şi apoi în diferite variaţii de nuanţe şi dinamică, de forma următoare 7):



De asemenea Galamian a editat multe lucrări standard pentru vioară privind digitaţii şi arcuşe ca : *Contemporary Violin Technique — Doubles and multiples stops* şi *Contemporary Violin Technique — Bowing and rhythme patterns,* precum şi numeroase concerte şi piese cu adnotaţiile lui privind digitaţia şi arcuşele (*Sonatele* şi *Partitele Solo* de Bach, *Suita op. 42* compusă din *Meditaţie, Scherzo* şi *Melodie* de Ceaikovski, *Concerte* de Mozart, Dvorak, Beethoven, *Simfonia Spaniolă* de Lalo, Ceaikovski, Prokofiev şi multe alte piese şi concerte precum şi studii de vioară).

Totuşi magnetismul său personal ca pedagog de larg orizont teoretic şi tehnic a fost acela care a scos de la fiecare student tot ce avea el mai bun. El credea în munca aaiduă, în disciplină, în pregătirea tehnică şi în fizionomia personalităţii. Galamian le spunea deseori studenţilor săi că sarcina unui violonist devine tot mai grea cu fiecare an, din cauza extinderii considerabile a repertoriului, avertizîndu-i astfel : „Atunci cînd am studiat cu Lucien Capet (în 1922—1923, n.n.) existau poate o duzină de concerte de vioară pe care trebuia să le cunoşti. Acum, cîte ? O sută !“ 8)

Întrebat de studenţii săi care au fost cei mai dotaţi dintre ei, Galamian a ezitat, dar pînă la urmă i-a mărturisit lui Donald Henahan : „Oh ! Trebuie să admit că acela a fost Michael Rabin, un talent extraordinar, niciodată în defect. Itzhak Perlman a fost la fel. Dar Michel Rabin... ! “ şi vocea i-a scăzut, fiind cuprinsă de nostalgie. (Cariera lui Rabin luase sfîrşit tragic, cînd de-abia avea 35 de ani) 9). Desigur, nu toţi studenţii lui au profitat de acest tip de metodă de învăţămînt. Dar studioul din New York era un adevărat laborator pentru dezvoltarea personalităţii fiecărui student al său.

Galamian a avut numărul cel mai mare dintre studenţii săi care au cîştigat cu medalie de aur sau argint cele mai multe concursuri : 39 de studenţi în 15 concursuri de vioară. Iată cîteva exemple, după Boris Schwartz :

1. Concursul *Leventritt* din New York : Itzhak Perlman, Pinchas Zukerman, David Nadien, Kyung Wha Chung, Arnold Steinhardt, Betty Jean Hagen, Sergiu Luca ;
2. Concursul *Ceaikovski* : Eugene Fodor, Glenn Dicterow, Erick Friedman, Daniel Heifetz ;
3. Concursul *Regina Elisabeta* din Bruxeles : Miriam Fried, Jaime Laredo, Berl Senofsky, Charles Castleman, Peter Zazofsky ;

4. Concursul *Wieniawski :* Charles Treger ;
5 Concursul din *Montreal, Canada :* Miriam Fried, Peter Zazofsky ;
6. Concursul *Paganini, Genova :* Stuart Canin, Eugene Sârbu, Miriam Fried, Peter Zazofsky ;
7. Concursul *Carl Flesch, Londra :* Eugene Sârbu, Don-Suk-Kang ;
8. Concursul din *Indianapolis :* Ida Kavafian. Lista concursurilor este mai largă [10].

Activitatea marelui pedagog Galamian a luat sfîrşit prin moartea sa, survenită la vîrsta de 78 de ani, la 14 aprilie 1981, cînd activitatea sa se desfăşura în acelaşi ritm şi devotament. După cîteva luni a avut loc o comemorare la New York, unde au participat aproape toţi studenţii pe care i-a îndrumat Galamian de-a lungul anilor, ale căror viori au răsunat atunci la unison, cîntînd partea a 3-a a *Concertului* de Mendelssohn.

Dorothy DeLay (n. 1917)

Dorothy DeLay, la început asistenta lui Galamian şi devenită apoi o mare pedagogă a viorii, s-a născut într-un orăşel din Kansas. A studiat vioara la Conservatorul din Oberlin, Ohio şi apoi la Universitatea din Michigan cu Michael Press. După absolvirea Universităţii în 1937, s-a mutat la New York, studiind la Juilliard School, de unde a obţinut Diploma în Arte muzicale. Aici, ea a studiat cu Louis Persinger şi Raphael Bronstein.

În timpul studiilor şi apoi după terminarea lor, DeLay a susţinut numeroase concerte ca solistă şi în ansambluri de muzică de cameră în Statele Unite, Canada şi America de Sud. Ea a fondat şi a condus Trioul „Stuyvesant" (1939—1942). Mai tîrziu, Dorothy DeLay s-a consacrat învăţămîntului viorii. În 1948, a fost angajată la Juilliard School din New York, unde, timp de 20 de ani, a funcţionat ca asistentă a lui Galamian, absorbind mult din experienţa acestuia, căreia i-a adăugat înţelegerea ei intuitivă asupra nevoilor metodologice ale studenţilor. Colaborarea lor a durat pînă ce ea s-a convins că ar putea contribui independent cu ceva decisiv la dezvoltarea unui student. În acelaşi timp, DeLay a predat vioara şi muzica de cameră la Meadowmount Music School (1949—1970), iar din 1971 este profesoară la Aspen Music School (Colorado). De asemenea, predă cursuri de măiestrie la universităţile din Boston şi Cincinnati. Reputaţia ei ca pedagog al viorii a crescut continuu, fiind solicitată să predea cursuri de măiestrie în Africa de Sud, China şi Japonia.

Secretul şi succesul metodei sale pedagogice sînt de natură psihologică [11]. Într-adevăr, Dorothy DeLay acordă o importanţă primordială laturii psihologice a învăţămîntului viorii. Ea insistă asupra emoţiilor elevului şi controlului lor prin educaţia voinţei, printr-o frecventă apariţie în public şi siguranţa tehnică. Ea obişnuieşte să spună elevilor : dacă eşti total absorbit de emoţii, atunci nu vei găsi timp nici să cînţi, nici să te familiarizezi cu orchestra, nici în sfîrşit, să dai ceva publicului venit să te asculte ! Aici intervine şi o exigenţă normală din partea profesorului şi chiar a părinţilor, trecută însă prin filtrul afecţiunii şi încurajării permanente, găsind şi un limbaj adecvat de comunicare şi comprehensiune muzicală. Într-un interviu publicat în revista pariziană „Express", ea a declarat: „Un bun profesor este mai întîi o ființă umană care a abandonat egocentrismul, căci egocentrismul distruge atît pe elev cît şi pe profesor".

Examenele sînt pentru Dorothy DeLay — în tot timpul anului — un prilej excelent pentru a cunoaşte personalitatea unui copil pe baza *sunetului*. Se pot înțelege multe lucruri din execuția respectivă şi foarte repede îți poți da seama dacă personalitatea elevului este pasionată sau rezervată, inteligentă, liberă sau rigidă. Totodată, ea este plină de grijă pentru toate problemele studentului — muzicale sau extramuzicale —, pentru servicii şi oportunități legate de carieră, burse de întreținere, impresari, concursuri şi alte probleme personale. Astfel, pe Perlman l-a ajutat să învețe să conducă o maşină specială cu care să se deplaseze mai uşor, ținînd seama de handicapul său privind paralizia picioarelor. Încrederea ei în studenți este totală, înconjurîndu-i cu căldură şi solicitudine bazată pe experiență şi autoritate profesională şi pedagogică.

Dorothy este cunoscută pentru pasiunea cu care munceşte pentru formarea studenților săi. În mod obişnuit, ea lucrează în şcoală 11—12 ore zilnic, şi nu numai pentru a preda lecții. Îşi asistă elevii în toate formele de manifestare. Seara, după o zi grea de muncă, o poți găsi luînd loc în sală la un recital al unor studenți, fie că sînt ai ei sau nu. Ea invită violonişti celebri la clasa ei, spre a discuta probleme violonistice şi a face schimb de păreri despre procesul de formare a tinerilor violonişti.

În prezent, un aflux de tineri tot mai mare se îndreaptă spre Dorothy DeLay, care, la vîrsta ei, răspunde cu solicitudinea şi afecțiunea ei dintotdeauna față de tinerii care aspiră spre arta viorii. Printre studenții ei deveniți solişti reputați se află: Itzhak Perlman, Shlomo Mintz, Mark Kaplan, Mark Peskanov, Joseph Swensen, Cho-Liang Lin, Nigel Kennedy, Dmitri Sitkovetsky, Christian Altenberger, Ida Levin, Nadia Salerno Sonnenberg, tînăra japoneză MIDORI, care la 10 ani a uimit lumea cu Concertul de Paganini şi mai recent tînăra coreeană de 10 ani, Sarah Chang.

Josef Gingold (n. 1909)

Josef Gingold s-a născut în 1909 la Brest-Litovsk (Rusia) şi a sosit la New York cînd avea 11 ani. Mai întîi, a studiat la New York cu Vladimir Graffman, fost elev al lui Auer, iar mai tîrziu a studiat timp de trei ani la Bruxelles cu Eugene Ysaye (1927—1930). După ce a debutat la Bruxelles în 1928, a avut un şir de concerte în Nordul Europei.

Reîntorcîndu-se în America, Gingold a deținut cîteva poziții orchestrale importante: prim-violonist în faimoasa orchestră NBC de sub conducerea lui Toscanini (1937—1943), membru al Cvartetului Primrose (după numele violistului celebru din grup). De asemenea, a susținut recitaluri de sonate cu Liza Elman, sora faimosului violonist. Stilul său este în esență francez, accentuînd eleganța şi finețea cu o stăpînire perfectă a instrumentului.

În 1943 el a fost numit concertmaestru în Orchestra Simfonică din Detroit, iar în 1947 a devenit concertmaestru la Orchestra din Cleveland, transformată de Szell într-unul din cele mai bune ansambluri din ţară. Aici, în cei 13 ani cît a funcţionat, Gingold a fost solist în 15 concerte.

Schimbarea decisivă a venit în 1960, cînd a fost numit profesor la Şcoala de Muzică de pe lîngă Universitatea statului Indiana, la Bloomington, unde a devenit „profesor emerit". Această şcoală şi-a cîştigat reputaţia uneia din cele mai bune şcoli din America, unde predau cei mai buni profesori-artişti. El a organizat la Indianapolis acel faimos concurs internaţional de vioară care atrage violonişti din toată lumea, unde în 1982, premiul întîi a fost cîştigat de românca Mihaela Martin, căreia, din acel moment, i s-a deschis calea spre o mare carieră violonistică.

Gingold a fost şeful Departamentului de muzică de cameră de la Şcoala lui Galamian din Meadowmount timp de 25 de ani. Pe lîngă învăţămînt, înregistrări şi apariţii în concerte în SUA, Gingold a ţinut cursuri de măiestrie la Conservatorul Naţional din Paris şi la Şcoala de Muzică din Tokyo. Şi-a reprezentat ţara adoptivă în juriile a numeroase concursuri internaţionale de vioară, ca : *Regina Elisabeta* din Bruxeles, *Paganini, Wieniawski, Sibelius, Leventritt, Ceaikovski, München*. A editat peste 30 de lucrări clasice şi moderne ale repertoriului de vioară. Înregistrările pieselor lui Kreisler sînt apreciate a fi un model al stilului respectiv.

Talentul pedagogic al lui Gingold este remarcabil prin căldura şi abilitatea de a demonstra totul cu vioara în mînă într-un mod extrem de convingător.

Meritele lui Gingold au fost recunoscute în 1968, cînd a fost declarat „Profesorul Anului" de către Asociaţia Americană a profesorilor de coarde. El cîntă pe o vioară Stradivarius din 1683, numită „Martinelli".

Printre violoniştii care, într-un timp sau altul, au studiat cu Gingold sînt Joseph Silverstein, Jaime Laredo, Miriam Fried, Isidor Saslav, Dylana Jenson, Ulf Hoelscher. Fiind foarte generos şi altruist, Gingold nu se cramponează de monopolul asupra unor tineri talentaţi, ci şi-a încurajat adesea cei mai buni studenţi să caute o îndrumare în plus de la maeştrii proeminenţi ca Galamian sau Milstein.

Unul dintre cei mai tineri studenţi ai lui Gingold este fenomenalul *Corey Cerovsek (n. 1972)*, canadian, născut în Vancouver din părinţi austrieci. La nouă ani el şi-a făcut debutul ca solist cu Calgary Philarmonic cîntînd *Concertul nr. 3* de Mozart iar la 12 ani a cîntat *Concertul* de Max Bruch cu Orchestra Simfonică din Toronto într-un concert pentru Regina Elisabeta II. Cerovsek a progresat repede (fiind inspirat în parte de sora sa, Katia, o pianistă extrem de muzicală cu care a format un duo recunoscut în viaţa muzicală internaţională), astfel că la 12 ani el a devenit cel mai tînăr student acceptat vreodată de Universitatea Indiana din Bloomington, sub îndrumarea lui Josef Gingold. La vîrsta de 14 ani, Cerovsek a devenit diplomat în muzică şi în matematică. Despre elevul său, Gingold spune cu mult sens pedagogic : „Corey va continua să crească pentru că niciodată nu este mulţumit de sine şi are în acelaşi timp un mare respect pentru arta sa. Totdeauna caută să descopere cele mai profunde aspecte ale fiecărei lucrări pe care o cîntă" [12].

5. FENOMENUL VIOLONISTIC AMERICAN ÎN AVÎNT. CREŞTEREA EXPLOZIVĂ A NUMĂRULUI DE VIOLONIŞTI AMERICANI DE REPUTAŢIE INTERNAŢIONALĂ

După primul război mondial fenomenul violonistic american a cunoscut progrese remarcabile nu numai de ordin cantitativ ci şi sub raport calitativ, privind latura creativă (mulţi compozitori americani ca Samuel Barber, Charles Ives, Aaron Copland, Walter Piston, David Diamond şi alţii au început să compună lucrări pentru vioară), dezvoltarea învăţămîntului şi pedagogiei viorii, creşterea numărului de orchestre ca şi ridicarea calităţii lor privind repertoriul şi interpretarea lui, atracţia unui număr tot mai mare de tineri amricani spre studiul viorii.

Desigur că atragerea unui număr tot mai mare de oameni capabili, talentaţi, din Europa, în toate domeniile, inclusiv în artă, influenţa stimulativă a virtuozilor europeni care vizitau America, precum şi exemplul însufleţitor al acelor tinere talente care se manifestau spectacular în stadiul de „wunderkind“ — Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci sau Isaac Stern — toate acestea ca şi alţi factori propulsivi nu puteau să nu potenţeze şi să accelereze fenomenul violonistic american.

Concursurile de vioară au contribuit într-o măsură extraordinară la remarcarea şi propulsarea unor tineri violonişti pe scena de concert a lumii. În secolul trecut nu au existat decît forme individuale de competiţii, un fel de provocare a unui violonist aruncată altuia. Un exemplu faimos este provocarea lui Paganini de către Lafont.

După exemplul concursului Anton Rubinstein organizat la Petersburg pentru pianişti (1890 şi ultimul), tot la Petersburg a fost organizat un concurs de vioară în 1911 (cîştigat de Mihail Piastro) şi un altul similar la Moscova în numele lui Jan Hrimaly (cîştigat de Michael Press). Uniunea Sovietică a devenit apoi şi a rămas multă vreme ţara cu cele mai multe concursuri regionale şi naţionale, ca etapă de pregătire pentru organizarea unor concursuri internaţionale

Între cele două războaie mondiale au apărut şi în Europa cîteva concursuri internaţionale de vioară ca: „Ysaye“ la Bruxelles, înfiinţat în 1937 (şi cîştigat de Oistrach) şi Concursul „Wieniawski“ în Polonia. După al doilea război mondial, concursurile de vioară au proliferat mult şi tinerii violonişti au de ales între numeroase concursuri în Europa, America şi Orientul îndepărtat. Printre cele mai importante menţionăm: „Thibaud“ (Paris), „Flesch“ (Londra), „Paganini“ (Genova), „Enescu“, pentru perioada 1958—1970 reluat în 1991 (România), „Ceaikovski“ (Moscova), „Sibelius“ (Helsinki), „Kubelik“ (Praga), „Kreisler“ (Viena), „Menuhin“ (Folkestone, Anglia), „Menuhin“ (Paris), „Zino Francescatti“ (Franţa), „Louis Spohr“ (Freiburg), Concursul Radiodifuziunii Bavareze (München), „Maria Canals“ (Barcelona), „A. Curci“ (Neapole), „Lipizer“ (Gorizia, Italia), „Michelangelo Abbado“ (Sondrio, Italia), „Nielsen“ (Odense, Danemarca), „Tibor Varga“ (Sion, Elveţia). Şi în America există concursuri importante: „Leventritt“, „W.W. Naumburg Award“, „Rockfeller“, Concursul internaţional Carnegie Hall pentru Muzică Americană (toate la New York), Merriweather Post (Washington), Indianapolis, San Francisco — Oakland, Denver (Colorado), Los Angeles, Raleigh (Carolina de Nord), iar în Canada are loc renumitul Concurs din Montreal. În Statele Unite, numeroase orchestre organizează periodic concursuri de vioară (Filarmonica din New York, Orchestra din Philadelphia, Orchestra din Haddonfield — New Jersey etc.).

Unii muzicieni proeminenți resping total ideea concursurilor muzicale, ca fiind neartistică. Alții, dimpotrivă, susțin că astfel de competiții sînt o formă de pregătire pentru rigorile unei cariere de concert. Nervi tari, control tehnic absolut și abilitatea de a funcționa sub tensiune sînt condiții prealabile. Ascultarea rivalilor poate avea efect demoralizator. Cîștigătorii pot fi nu cei mai sensibili interpreți, ci cei mai puternici și mai rezistenți. În general, numai concursurile mari (Ceaikovski, Thibaud, Sibelius, Regina Elisabeta, Montreal, Paganini, Indianapolis, Leventritt etc.) pot împinge pe învingător într-o mare carieră, atît prin faima acestor concursuri, cît și prin nivelul emulației, concurenței și presiunii suportate. Profesorul Galamian a avut o atitudine pozitivă față de concursuri, încurajînd pe tinerii violoniști americani pentu a intra în concursuri naționale și internaționale în număr din ce în ce mai mare. Există un risc calculat : o medalie de aur nu poate garanta o carieră, dar ierarhizarea pe locurile următoare poate fi nocivă.. Privind lista violoniștilor americani purtători de premii, este de admis că există realizări importante în spatele fiecărui nume, deși este tot așa de adevărat că se fac și azi cariere mari fără concursuri. În acest caz, rolul impresarilor este decisiv. (Este cazul tinerilor violoniști germani Anne Sophy Mutter și Peter Zimmermann cu un avans extraordinar pe scena de concert internațională și al micuței japoneze MIDORI, impresariată de ICM, New York), care nu au avut și nu vor avea niciodată nevoie de o victorie competițională, pentru că, de fiecare dată, datorită nivelului înalt al interpretării lor, publicul este girantul care-i propulsează mereu înainte

Guila Bustabo (n. 1919).

Guila Bustabo, considerată „copil minune“, alături de Menuhin și Ricci, s-a născut în 1919, la New York. Ea a studiat vioara cu Persinger, Enescu și Hubay. Deși era un talent american nativ extraordinar, cariera ei a cunoscut o anumită sinuozitate. După marile ei succese în Statele Unite, Bustabo a preferat să cînte mai mult în Europa, devenind chiar populară în timpul celui de-al 2-lea război mondial în Germania și Italia, întorcîndu-se pe scena de concert americană în anii 1950.

Guila Bustabo a fost într-adevăr un talent uluitor. Un album cu primele ei discuri, intitulat „Moștenirea Bistabo“, a fost editat într-un număr limitat de un admirator al ei, Thomas Clear. Aceste discuri, reînregistrate în noile condiții tehnice în 1978, cuprind *Concertul* de Dvorak cu Filarmonica din New York și radiodifuzat în anii 1930, apoi*Concertul nr. 1* de Paganini (în ediția Wilhelmi, într-o singură mișcare, cu cadența lui Sauret), *Concertele* de Sibelius și Bruch, precum și piese scurte de Sarasate, Kreisler, Novacek, Suk, *Capriciul nr. 5* de Paganini. Cei care au ascultat aceste înregistrări afirmă că, într-adevăr facilitatea ei tehnică este unică, neexistînd vreo altă violonistă care s-o depășească. *Capriciul no. 5* de Paganini cîntat în *spiccato* este un fenomen digital, interpretat cu îndrăzneală și decizie, la o viteză rivalizînd cu gimnastica de degete și arcuș a lui Ricci, Rabin, Perlman ori Renardy. În cadența de Sauret, ușor scurtată, este spectaculară, ca şi în *Perpetuum mobile*, de Novacek sau în *Zapateado* şi *Habanera*, de Sarasate.

Insuşirile principale ale manierei de cîntat a lui Bustabo sînt bine definite de Henry Roth care a ascultat-o mai multe ori. „Temperamentul lui Bustabo este impetuozitatea personificată, care împrumută interpretării ei un impact imediat de excitaţie şi senzaţie, dar acest temperament a degenerat în accese exagerate, ceea ce se reflectă în *virbatoul* ei supraîncordat şi foarte rapid, imprimînd o aură de tinereţe cîntatului ei. Tonul ei este pătimaş, dar fragil. Totuşi multe din pasajele lirice..., deşi supraemoţionale, dezvăluie o înclinaţie pozitivă spre expresivitate“. [1] Mai tîrziu, în anii maturităţii, Bustabo a cîntat şi înregistrat două concerte scrise pentru ea — unul de Wolf—Ferrari şi altul de Otmar Nussio (scris în 1959). Echipamentul său tehnic este intact, vibratoul ei nu mai este excesiv, asigurînd o expresivitate normală, dar în mod ciudat, „esenţa cîntatului ei, în ciuda strălucirii tehnice, este caracterizată prin uscăciune“ [2]. Bustabo se înscrie însă printre violoniştii de o statură considerabilă.

Carroll Glenn (1922—1983)

Carroll Glenn s-a născut într-un orăşel din Carolina de Sud. Primele lecţii le-a primit de la mama sa, o pasionată violonistă amatoare. În fiecare sîmbătă, mama şi fiica călătoreau 100 de kilometri spre a lua lecţii cu un profesor în oraşul Columbia. La 12 ani, Carroll a primit o bursă pentru Juilliard School, spre a studia cu Edouard Déthier, cu care a lucrat şapte ani. În următorii ani, a cîştigat fiecare concurs american pentru tineri violonişti: Naumburg Award (1938), Town Hall Endowment Award (1939), Concursul Federaţiei Naţionale a Cluburilor Muzicale şi Schubert Memorial Award (1941).

În februarie 1940 a avut loc recitalul ei de debut la New York, după care a urmat debutul orchestral cu Filarmonica din New York în decembrie 1941, pentru care a ales *Concertul* de Sibelius pe care l-a cîntat sub bagheta lui Arthur Rodzinski. Recitalul susţinut de Carroll Glenn la Carnegie Hall în 1944 a arătat „o interpretare de excelent lirism ... Mai mult decît un virtuoz, d-ra Glenn este predominant un interpret cu simţăminte lirice“ [3]

Între timp, s-a căsătorit cu pianistul Eugene List, apărînd adesea împreună ca duo ori ca solişti. În 1948 şi 1949 ei au cîntat cu Filarmonica din New York pe stadionul Lewinsohn, fiecare cîntînd concertul lui, ceea ce arăta marea popularitate de care se bucurau amîndoi. Glenn şi List au redescoperit lucrări uitate, ca *Duoul pentru vioară şi pian* de Liszt şi *Dublul concert pentru pian, vioară şi orchestră* de Viotti. Glenn a reînviat de asemenea *Sonata pentru două viori* de Ysaye, compusă în 1915, dar necîntată la New York pînă în 1980, cînd Glenn şi un student al ei, Clive Armor, i-a dat prima interpretare.

Pentru un număr de ani, Glenn a locuit la Rochester, unde a fost profesoară la Şcoala de Muzică Eastman (Eastman School of Music). În anii 1970, ea s-a reîntors la New York, fiind profesoară la Manhattan School of Muzic şi Queens College, cu posibilitatea de a deveni mai activă pe scena de concert. Formată în spiritul şcolii franco-belgiene prin Déthier, Glenn a urmat cursuri post-universitare cu Ivan Galamian în scopul de a-şi defini mai bine metoda sa de predare a viorii.

Glenn a fundat Festivalul de Muzică din Manchester, Statul Vermont (Southern Vermont Music Festival), care a devenit un centru important de studii şi producţii de muzică de cameră. A fost foarte activă ca interpret şi pedagog, vizitînd China într-un turneu în vara lui 1981. Moartea ei neaşteptată la 26 aprilie 1983 a produs un adevărat şoc în lumea muzicală şi în rîndul numeroşilor ei admiratori.

Helen Airoff—Dowling (1916—1987)

Helen Airoff—Dowling s-a născut la 8 ianuarie 1916 la New York, într-o familie de evrei-ruşi imigranţi. Ea a cîştigat la 10 ani o bursă de studii la Institutul Curtis din Philadelphia, unde a studiat cu Léa Luboshutz. De asemenea, a luat lecţii cu Persinger şi Busch şi, pentru scurt timp, cu Casals. În anii 1930, a desfăşurat o intensă activitate concertistică, călătorind în America şi Europa şi cîntînd sub bagheta unor mari dirijori. Una din primele apariţii la Londra a avut loc sub bagheta lui Albert Coates.

Totuşi, cei patru ani de studii concentrate cu Geroge Enescu la Paris înainte de cel de-al 2-lea război mondial, au fost aceia care i-au încheiat şi desăvîrşit dezvoltarea muzicală, nu numai ca interpret dar şi ca pedagog al viorii. Helen a devenit mai tîrziu asistenta lui Enescu la cursurile de la Paris şi de la New York. Ei călătoreau la New York imediat după război cu „Normandia“, cînd acesta era încă un vapor pentru trupe militare. În multe ocazii, Helen l-a avut pe Enescu ca partener la pian, iar aceia care au avut fericirea să-i asculte cîntînd împreună au pretins că acea comuniune muzicală era de cel mai înalt nivel. *Poemul* de Chausson a fost una din cele mai renumite interpretări ale lor.

Ca profesoară cu clasă proprie, ea avea un incredibil „miros“ pentru talente şi, dacă era încredinţată că un talent „mirosit“ ar putea fi educat, îl aducea la cea mai deplină înflorire. Dar ea cerea întreaga energie şi concentrare a studentului în acest proces. Ea ştia exact cît de departe şi-ar putea împinge studentul şi, în general, era acceptat că „dacă Helen a spus că se poate — atunci se poate!“

Helen Airoff a fost o pedagogă dotată, care venea din generaţia restrînsă de muzicieni educaţi de mari maeştri, ale căror orizonturi cuprindeau fiecare formă a artei, departe de îngusta şi claustrofobica specializare a timpurilor noastre.

Isaac Stern, un prieten apropiat al lui Helen pentru mulţi ani, o descrie exact: „Există puţini muzicieni dintre cei pe care i-am cunoscut care să iubească muzica cu o astfel de pasiune şi care să aibă abilitatea s-o transmită studenţilor cu aceeaşi pasiune. Ceea ce le dădea ea era o unică combinaţie de istorie şi măiestrie pe care n-am observat-o la nici un alt educator“.[4] Helen Airoff a murit la 12 iulie 1987 la New York.

Robert Mann (n. 1920)

Robert Mann s-a născut în 1920, la Portland (Oregon), într-o familie fără legătură cu muzica. A început să ia lecţii de vioară la vîrsta de nouă ani, alăturîndu-se curînd grupului de tineri din Portland care făcea muzică de cameră. La 18 ani, Mann a cîştigat o bursă pentru Institutul de Arte Muzicale din New York, iar în anul următor s-a transferat la Juilliard School, devenind studentul lui Eduard Déthier, violonist de şcoală belgiană, dedicat muzicii de cameră, pasiune pe care i-a inspirat-o şi lui Mann.

Mann şi-a făcut debutul la New York ca solist în decembrie 1941 după cîştigarea premiului Naumburg. După un scurt timp el a intrat în Armata SUA în 1943 şi a servit pînă în 1946. Reîntors la Juilliard, a găsit mari schimbări făcute de noul preşedinte William Schuman, urmărind depăşirea academismului uscat şi educaţia de rutină, spre a face mai multă muzică. La propunerea lui Schuman, a fost creat Cvartetul Juilliard, al cărui conducător a devenit Robert Mann, care funcţionează şi astăzi.

De-a lungul anilor, acest cvartet a obţinut succese din ce în ce mai mari. Încă în anii 1946—1947, Cvartetul Juilliard a realizat un triumf major, interpretînd şi înregistrînd pe disc integral cele şase cvartete ale lui Bartók. Astăzi Mann este ultimul membru activ al Cvartetului Juilliard original. Caracteristicile acestui cvartet — vitalitate imensă, muzicalitate aleasă — sînt în realitate imaginea lui Robert Mann, care a fost capabil să formeze un ansamblu în concordanţă cu viziunea lui.

În 1962, Cvartetul Juilliard a atins apogeul recunoaşterii în SUA: grupul a fost numit cvartet în rezidenţă la Biblioteca Congresului American din Washington. Acest blazon i-a dat şansa de a cînta regulat în Auditoriul Coolidge cu cele patru instrumente Stradivarius lăsate prin testament Bibliotecii Congresului, cu condiţia ca ele să nu fie scoase din bibliotecă, unde se fac toate repetiţiile iar la sfîrşitul fiecărui concert instrumentele se predau custodelui lor.

Cînd cvartetul Juilliard a apărut pentru prima oară în Europa, inclusiv în România, stilul său viguros, exuberant, adesea netradiţional, a fost considerat tipic american, nou şi tineresc. Totuşi, Cvartetul Juilliard nu s-a ferit să cînte Debussy la Paris, Beethoven la Viena, Mozart la Salzburg, muzică rusă la Moscova sau Enescu la Bucureşti. Robert Mann poate fi mîndru de realizările sale pe tărîmul marii muzici.

Berl Senofsky (n. 1926)

Berl Senofsky s-a născut în 1926 la Philadelphia. Ambii părinţi, violonişti, au imigrat din Ucraina. A început vioara cu tatăl său cînd avea trei ani. Profesorii săi ulteriori au fost Paul Stassevici, Persinger şi Galamian la Juilliard School din New York. După ce s-a eliberat din armată, el a acceptat postul de asistent al concertmaestrului în orchestra din Cleveland. În 1947, el a cîştigat premiul Naumburg, ceea ce a condus la debutul său la New York în octombrie acelaşi an. În 1955, Senofsky a obţinut Premiul I la Concursul „Regina Elisabeta" din Bruxelles, fiind primul violonist american care a primit această distincţie. Reîntors în Statele Unite, Senofsky a găsit mai puţină cerere pentru arta sa decît se aştepta. A avut mai multe angajamente la orchestrele din Chicago, San Francisco, Minneapolis, St. Louis, Cincinnati.

În vara lui 1958, Senofsky a cîntat cu Orchestra Simfonică din Boston la Tanglewood, sub bagheta lui Pièrre Monteux. Criticul de la New York Times, Harold Schonberg, admiţînd că Senofsky nu este prea activ pe scena

New Yorkului, a făcut o critică amestecată : „profund, liric, ton frumos, considerabilă virtuozitate în cadenţa de Kreisler, dar... pe alocuri intonaţie nesigură, vibrato uneori prea excesiv..." [5)]

Berl Senofsky este artistul american tipic care, în ciuda recunoaşterii şi succeselor sale în afară, găseşte greu calea de a rupe indiferenţa din New York la critici, manageri, dirijori şi în general la forţele care controlează o carieră. Acum este profesor respectat la Conservatorul Peabody din Baltimore şi membru din 1980 în juriul concursului „Rockefeller" pentru violoniştii specializaţi în muzică americană.

Camilla Wics (n. 1928)

Camilla Wics s-a născut la 9 august 1928, în Long Beach, California. Tatăl ei, violonist concertist, norvegian, prieten al lui Ole Bull, imigrase în America la vîrsta de 17 ani. Mama sa a fost pianistă. Camilla a început vioara la trei ani, iar la patru ani a cîntat în public *Concertul în La minor* de Vivaldi din memorie. Primele lecţii le-a luat cu tatăl său, asistat mai tîrziu de Carlton Wood, specialist în îndrumarea copiilor.

La vîrsta de 7 ani, Camilla şi-a făcut debutul orchestral cu *Concertul nr. 4 în Re major* de Mozart, iar la 8 ani a cîntat *Concertul* de Max Bruch. Primind o bursă pentru Juilliard School, ea a studiat acolo timp de 7 ani cu Persinger, care i-a inspirat, după cum spune ea, „nobleţea spiritului, onestitatea şi afecţiunea în interpretarea violonistică" [6)]. Persinger era un excelent pianist şi îşi acompania elevii la lecţii, iar cu vioara demonstra detalii. Ea avea două lecţii pe săptămînă de cîte două ore, făcînd tot repertoriul cu el, în mod obişnuit o parte de concert pe săptămînă. Pînă la 16 ani, a studiat şi a învăţat cu Persinger 35 de concerte. O parte a fiecărei lecţii, mai puţin de jumătate, era destinată gamelor şi studiilor, incluzînd pe cele mai puţin cunoscute, de Ondricek, Sauret şi Kotek, în care el accentua frumuseţea sunetului şi culoarea. La vîrsta de 15 ani, Camilla a cîştigat premiul al 2-lea la dificilul concurs „Leventritt" din New York (1943). Zino Francescatti, care era în juriu, a fost interesat de interpretarea ei şi, la recomandarea lui, ea a cîntat ca solistă cu Filarmonica din New York.

După Persinger, Camilla Wics a studiat cu Henri Temianca. Acesta, cu viziunea sa intelectualistă în abordarea muzicii şi a artei viorii, a inspirat-o într-o direcţie analitică, în sensul conştientizării motivaţiei logice, ştiinţifice a ceea ce faci în interpretarea violonistică. Dar chiar după ce a început să aibă turnee lungi, se întorcea la Persinger spre a se consulta periodic.

Camilla şi-a însuşit un repertoriu vast, punînd însă accent mai mult pe concertele solo, decît pe muzica de cameră. Repertoriul ei cuprinde toate *Concertele* standard de vioară, incluzînd concertele de Walton, Dvorak, Glazunov, Prokofiev, Sibelius, *Sonatele solo* de Bach, Ysaye, Honegger, toate *Sonatele* majore de la Tartini la Richard Strauss, piesele spectaculare ca *Nocturna* şi *Tarantella* de Szymanowski, *Nel cor piu non mi sento* de Paganini în aranjamentul cu pian al lui Přihoda, precum şi o mulţime de piese de lungime medie şi scurtă.

În 1946, şi-a făcut debutul cu Filarmonica din New York. Un singur concert-debut european i-a adus angajamnte pentru 88 de concerte pe o perioadă de patru luni. Ca urmare, a făcut şase turnee lungi în 12 ţări europene. Sibelius a fost profund impresionat de măiestria cu care a interpretat concertul lui la Helsinki. Camilla a devenit foarte populară în ţara nativă a părinţilor ei, Norvegia, unde a fost numită de un critic „Madona cu vioara". În 1971, Camilla Wics a acceptat oferta de a deveni profesoară pe viaţă şi şefa Departamentului de Coarde al Academiei de Muzică din Oslo. După triumful european, s-a reîntors în America spre a-şi construi cariera în ţara natală.

În 1951, Camilla s-a căsătorit, are cinci copii, „pe care — după cum spune ea — pe toţi i-a purtat prin marile săli de concerte din lume înainte de a se naşte" [7]. Şi-a urmat soţul peste tot, împărţindu-se, cu eforturi mari, între cariera solistică de mare anvergură şi familie. Renunţînd treptat la concerte, Camilla Wics a devenit o eminentă profesoară de vioară în diferite facultăţi de muzică, astăzi aflîndu-se la Şcoala de Muzică Shepherd de pe lîngă Universitatea din Huston, Texas. „O femeie — spune ea — nu poate avea totul : şi o carieră mare şi o căsătorie reuşită şi proprii copii care vin. Ei trebuie programaţi la diferite intervale, totul nu poate fi făcut în acelaşi timp" [8]. Admirabilă resemnare şi renunţare ! Dar un sens major şi justificativ al vieţii ei a rămas transmiterea experienţei şi pasiunii mai departe, generaţiilor următoare de violonişti !

Sidney Harth (n. 1929)

Sidney Harth, violonistul prin excelenţă versatil, s-a născut în 1929, la Cleveland. El a studiat la Institutul de muzică din Cleveland cu Joseph Knitzer între 1945—1949. După cîştigarea Concursului Naumburg, în 1949 şi-a făcut imediat debutul la New York. Simţind în continuare nevoia unei stimulări artistice, a luat lecţii cu Michel (Mihail) Piastro şi George Enescu (1949—1951), după care a urmat debutul la Paris, în 1952. În 1957 Harth a obţinut premiul al 2-lea la concursul „Wieniawski", după Rosa Fein, violonistă sovietică.

Concomitent cu cariera de concert, Harth a fost concertmaestru şi dirijor asistent la orchestra din Louisville (1953—1959), un ansamblu interesat în susţinerea muzicii contemporane. Următorii trei ani, a fost concertmaestru la orchestra simfonică din Chicago sub conducerea lui Fritz Reiner.

În 1963 a intervenit o mutaţie decisivă : Harth a părăsit orchestra pentru un timp şi a devenit director muzical la Universitatea Carnegie—Mellon din Pittsburgh, avînd mai mult timp la dispoziţie pentru apariţii solistice. Pentru a-şi continua activitatea dirijorală, el a primit conducerea Orchestrei Comunităţii la Carnegie College. Preţuirea de care s-a bucurat Harth la Pittsburgh s-a reflectat în votul unanim pentru a fi declarat „Muzicianul Anului". În 1973, Harth revine din nou în activităţi orchestrale. Acceptă oferta lui Zubin Mehta de a deveni concertmaestru şi dirijor asociat la Filarmonica din Los Angeles, iar după ce Mehta a venit la New York în 1978, Harth l-a urmat, devenind concertmaestru invitat la Filarmonica din New York în turneul ei european de sub conducerea lui Mehta.

În timp ce ambiţia sa ultimă este dirijatul, el este în primul rînd un maestru al viorii. Tehnica sa este perfectă, muzicalitatea solidă. Tonul este frumos, produs cu vioara sa Stradivarius din 1731 „Comte Armaille". Este un violonist înnăscut care cîntă Bach tot aşa de bine ca şi Wieniawski. În prezent, este director muzical la orchestra Colegiului „Mannes“ din New York, ceea ce nu este la înălţimea talentului său. Din 1982 deţine şi postul de profesor la Universitatea Yale.

Michael Rabin (1936—1972)

Michael Rabin (originar Rabinovitz), purtătorul unei mari cariere violonistice întrerupte tragic, s-a născut la 2 mai 1936 la New York. Tatăl său a fost violonist, membru al Filarmonicii din New York, iar mama sa pianistă. Auzul său absolut s-a evidenţiat la trei ani, iar la cinci ani a început lecţiile de vioară. La nouă ani, a devenit elevul lui Galamian. A cîntat la primul său angajament în 1947, la vîrsta de 11 ani, iar în 1949 a cîştigat concursul Federaţiei Naţionale a Cluburilor Muzicale. Debutul său la Carnegie Hall a avut loc la 24 noiembrie 1950 cu Asociaţia Naţională Orchestrală, urmat de o reangajare la cîteva luni mai tîrziu.

Avea numai 14 ani cînd a înregistrat 11 din cele 24 de *Capricii* ale lui Paganini, iar apariţiile publice includeau *Concertele* de Wieniawski (nr. 1, în Fa diez minor) şi Vieutemps (nr. 5, în La minor). Imediat a fost proclamat „copil minune“. În mai 1951 a avut prima apariţie cu Filarmonica din New York în serii speciale de concerte de 45 minute, patru pe zi, la Teatrul Roxy. Au urmat concerte regulate şi turneul european cu Filarmonica din New York (1954—1955), transformat într-o serie de adevărate triumfuri în Anglia, Franţa, Italia, Belgia, Portugalia şi ţările scandinave. Critici la superlativ i-au încoronat eforturile. Pe întreaga durată a activităţii solistice şi a scurtei sale vieţi, Michael Rabin a apărut cu Filarmonica din New York de 84 de ori. De asemenea, el a intrat în relaţii colegiale muzicale cu Menuhin, Heifetz, Milstein, Stern. Se părea că Rabin era predestinat să intre în rîndurile elitei internaţionale a violoniştilor pe măsură ce înainta cu paşi siguri spre maturitate artistică. Nu avea nevoie să intre în circuitul unor competiţii internaţionale de vioară.

Dar la începutul anilor 1960, interpretarea lui a început să se deterioreze. Circulau zvonuri despre o prăbuşire mentală. S-a retras pentru o perioadă. Abia către vîrsta de 30 de ani a revenit pe scena de concert. Şi totuşi nu şi-a mai recîştigat măiestria din trecut. Cele mai bune producţii violonistice ale lui Rabin sînt cele făcute pînă la vîrsta de 26 de ani care, din fericire, multe sînt înregistrate. Circulau şi atunci zvonuri despre dependenţa sa faţă de droguri şi despre ceea ce criticii observau a fi acea somnolenţă care îl împiedica să cînte ca în trecut cu vioiciune, control şi temperament. Moartea a survenit pe neaşteptate, în ianuarie 1972, la numai 35 de ani. Acest tragic sfîrşit a fost atribuit unui accident. În cuvintele lui Galamian avem versiunea următoare: „A murit nu din cauza drogurilor. Renunţase la ele şi cînta mai bine ca niciodată. A alunecat pe covor şi s-a lovit cu capul de o masă“ 9).

Muzicologul american Henry Roth l-a ascultat pe Rabin atît în timpul ascensiunii cît şi în timpul decăderii sale. În 1954, la 18 ani, Rabin a cîntat *Concertul* de Galzunov cu Filarmonica din New York. „Impactul său era comparabil cu acela al lui Stern în 1935 — scrie Roth. În plus avea bravura virtuozităţii pe care Stern nu a posedat-o niciodată. Violonist fără nici o slăbiciune palpabilă, el avea un temperament înflăcărat, un ton bogat şi vibrant, o muzicalitate disciplinată, fiind pe deplin capabil să răspundă cerinţelor muzicii slave, extrem de romanticizate.[10]

Roth descrie şi o altă experienţă a sa, care se referă la recitalul lui Rabin din 1959 : e vădită influenţa puternică a lui Heifetz, dar Rabin avea grijă să nu cadă în imitaţie, *staccatoul* din *Capricciosa* de Elgar era mai rapid decît la tînărul Heifetz, însă cu pasajele lirice mai puţin lirice ; se vădea tendinţa unui stil personal şi stabilirea unei identităţi muzicale independente. Şi Roth conchide : „Cu toate aceste minunate atribute ale cîntatului său, el nu avea aura personală, copleşitoare a lui Heifetz, Menuhin ori Oistrach.“[11]

Mîinile lui Rabin erau de dimensiuni ideale pentru cîntatul la vioară ; degete lungi ca la Heifetz şi Kogan, puternice, degetul patru mai lung, putînd astfel ajunge uşor orice distanţă pe tastieră. Rabin folosea *portamentele* şi *glissandele* lui Heifetz, de un bun gust, iar suavitatea instinctivă a frazării şi emisiunii era comparabilă cu a oricărui coleg din elita violoniştilor din timpul său. Tonul era deosebit de dulce, *vibratoul* său era mai rar, deşi era capabil de cea mai mare intensitate pe corzile Sol şi Mi. Avea un control total asupra *vibratoului,* producînd multe nuanţe şi culori tonale, ferindu-se de ticul *vibrato-nonvibrato.* În tradiţia lui Heifetz, studiul gamelor era cheia pregătirii sale tehnice. Practica neîncetat, dar avea timp şi pentru alte ocupaţii recreative (hobbies), cum ar fi colecţia de modele de aeroplane şi repararea motoarelor de automobile.

Moştenirea care ne-a rămas de la Rabin este concentrată în cele 60 de compoziţii înregistrate. Între acestea sînt cele două *Concerte* de Wieniawski, cele 24 de *Capricii* de Paganini, un Mozaic de 12 piese, cu acompaniamentul pianistului Leon Pammers, cuprinzînd *Studiul* de Scriabin—Kreisler, *Burlesca* de Suk, *La plus que lente* de Debussy, *Nocturna* de Chopin, Wilhelmj. Un alt disc intitulat *„Arcuşul Magic“* (The Magic Bow) cuprinde piese de Kreisler *(Capriciu vienez* şi *Vechiul Refren), Hora Staccato* de Dinicu—Heifetz, *Zigeunerweisen* de Sarasate, *Meditaţie din Thaïs* de Massenet ş.a. Toate aceste înregistrări au o mare valoare tehnică şi muzicală, dar şi una istorică, pentru că nu este uitată o artă care ar fi putut ajunge la maturitate, pe cele mai înalte culmi ale violonisticii mondiale.

Aaron Rosand (n. 1927)

Aaron Rosand s-a născut în 1927, în Indiana şi a studiat în Chicago cu Leon Sametini (fost student al lui Sevčik şi Ysaye) şi şi-a încheiat studiile la Institutul Curtis cu Efrem Zimbalist. În 1948, el şi-a făcut debutul la New York, revenind apoi la distanţe mari, în 1951, 1955 şi 1958. Criticile debutului nu au fost prea entuziaste. Dar în 1951, „Herald Tribune“ îi elogiază comanda violonistică, arcuşul ferm şi intonaţia neobişnuit de sigură. În octombrie 1960, şi-a făcut debutul cu Filarmonica din New York, sub bagheta lui Leonard Bernstein, cîntînd concertul de Samuel Barber care, după părerea lui Boris Schwartz, participant la concert „a produs o impresie destul de palidă şi ineficace“[12] Dar, o decadă mai tîrziu, „Recitalul său Romantic“ la Carnegie Hall a produs senzaţie, încît criticul Schonberg de la „New York Times“ a scris o cronică elogioasă : „Este unul din violoniştii romantici supremi, un virtuos uluitor, cu un extraordinar control al arcuşului şi al degetelor... Romantismul la vioară a reînviat la Carnegie Hall“ [13)] Schonberg a obiectat doar că scara dinamică a lui Rosand a fost limitată. Dar acest neajuns a fost remediat de Rosand atunci cînd a intrat în posesia magnificei viori Guarnerius del Gesu din 1741, care aparţinuse înainte lui Paul Kochanski.

Rosand a făcut un număr important de înregistrări, care arată un sunet frumos, nobil şi o tehnică strălucitoare. Discul său cu „Lucrări Romantice Franceze“ cuprinde înregistrări superbe cu *Poemul* de Chausson, *Introducere* şi *Rondo Capriccioso* de Saint—Saëns, frumoasa piesă *Reverie şi Capriciu* de Berlioz şi *Concert Romantic* de Godard, în compania Orchestrei Radio din Luxemburg. Rosand este astfel violonistul romantic prin excelenţă, care şi-a adus o contribuţie remarcabilă la afirmarea muzicii romantice pentru vioară, cîntînd şi readucînd în actualitate valoroase lucrări uitate.

Frances Berkova — mamă (1898 — 1982) şi Saundra Berkova — fiică (1933 — 1978)

Impresionat de informaţiile pe care le-am găsit în revista „Strad“ (februarie 1990), în relatările unice ale muzicologului american Henry Roth,, am considerat că trebuie să încorporez şi în această monografie românească aceste două violoniste — mamă şi fiică, — excepţionale prin talentul lor rar, prin realizări meteorice remarcabile şi destinul lor comun.

Saundra Berkova, copil minune dotat cu enorme calităţi tehnice şi muzicale, a renunţat la vioară la vîrsta de 25 de ani, în timp ce mama ei, Frances Berkova, care realizase turnee de mare succes în America şi Europa după ce studiase cu Auer şi Flesch, se retrăsese de pe scena de concert din cauza fragilităţii sistemului ei nervos, cam la aceeaşi vîrstă.

În analele artei viorii, găsim numeroase talente ilustre care, dintr-un motiv sau altul, n-au atins realizarea deplină a potenţialului lor violonistic. Astfel, Josef Hassid, Ginette Neveu, Alma Moody, Ossy Renardy şi Michael Rabin au murit prematur. Sînt cunoscute, de asemenea, femei extrem de talentate care nu şi-au dezvoltat cariera datorită unor presiuni şi prejudecăţi sociale sau a unor obligaţii şi responsabilităţi familiare. Alţi violonişti, chiar cu succese iniţiale şi cariere promiţătoare, au eşuat din cauza incapacităţii lor de a face faţă unor probleme personale. Exceptînd pe acei violonişti care au lăsat moştenire înregistrări valoroase (Ginette Neveu, Michael Rabin etc.) mulţi s-au dus şi au fost uitaţi. Pentru cele două violoniste, Frances şi Saundra, avem înregistrări precum şi relatările calificate ale unui specialist ca Henry Roth, care le-a cunoscut şi le-a ascultat pe viu.

Frances Berkova (născută Berkovitz) s-a născut în 1898 la St. Louis, Missouri. Ea a studiat timp de trei ani cu Auer la New York şi doi ani cu Flesch la Berlin, unde şi-a făcut şi debutul orchestral. A urmat apoi un debut triumfal la New York, în 1926. În continuare, a întreprins un turneu de mare succes în Statele Unite şi Europa. În 1928, Frances s-a căsătorit cu cunoscutul pianist Marvin Maazel şi s-au stabilit la Los Angeles, unde amîndoi au avut apariţii pline de succes. Frances a primit puternice aclamaţii pentru interpretarea *Concertului* de Conus.

În curînd a început să sufere de un atac sever de nervozitate înainte şi în timpul concertelor, inexplicabil faţă de natura talentului şi de realizările ei de pînă atunci. Aceasta a determinat-o să anuleze numeroase angajamente, iar în cele din urmă a decis să se retragă de pe scena de concert. Ca elev al ei şi apoi ca prieten de familie, Henry Roth, impresionat de tehnica şi sunetul ei, spune : „Era o violonistă de amplitudinea celor mai buni elevi ai lui Auer, un tonalist de calibru superior. Deşi nu era un gimnast al tastierei, tehnica mîinii sale stîngi era curată şi facilă, iar braţul său drept era o veritabilă „stîncă de Gibraltar“ care producea un ton plin şi sonor“ [14].

Înregistrările sale din anii 1920 cu Casa „Homophone“ sînt edificatoare pentru arta ei violonistică, discutabile fiind doar unele „glissande“ expresive care nu mai sînt azi în vogă. Cele mai reuşite înregistrări se referă la piesele lui Kreisler, *Preludium* şi *Allegro, Siciliana* şi *Rigaudon, Andantino,* transcripţia lui Kreisler pentru *Menuetul în Sol major* de Paderewski (o piesă de mare popularitate în acel timp), *Melodia* de Gluck, *Dans Slav nr. 2* de Dvořak, *Arie pe coarda Sol* de Bach ; piesele *Perpetuum mobile* de Novacek şi *Variaţiuni pe o temă de Corelli* de Tartini—Kreisler sînt interpretate cu strălucire şi deosebită claritate.

Înregistrările ei sugerează că Frances Berkova era comparabilă cu cele mai bune soliste femei şi — dacă ar fi depăşit criza şi ar fi continuat să concerteze — s-ar fi putut bucura de o mare carieră. S-a consacrat apoi fiicei sale şi, simultan, predării viorii într-o clasă cu elevi particulari, iar intermitent lucra în industria de înregistrări a Hollywood-ului. Frances a murit în 1982, ca urmare a unor complicaţii produse de un accident de automobil.

Saundra Berkova (născută Maazel) s-a născut în 1933, la Los Angeles. Ea a început să studieze vioara la trei ani cu mama sa, Frances Berkova, cu care de fapt s-a dezvoltat de-a lungul scurtei sale cariere. De asemenea, a crescut şi sub influenţa tatălui, cunoscutul pianist Marvin Maazel. Pe această linie, este vară primară cu renumitul dirijor şi violonist american Lorin Maazel. Amîndoi au început studiul viorii, fiind apreciaţi drept „copii minune“. Lorin excela mai mult în arta dirijorală, dirijînd un concert la vîrsta de nouă ani, în 1939, la Tîrgul Mondial din New York. (Dar el cîntă încă excelent şi la vioară, înregistrînd două concerte de Mozart. Personal, l-am admirat ca solist şi dirijor, pentru sunetul, căldura şi stilul cu care a interpretat *Anotimpurile* de Vivaldi cu Orchestra de cameră a Europei (European Chamber Orchestra), fără nici o partitură, nici pentru vioară, nici pentru orchestră, care se transmiteau în ianuarie 1990 de către Televiziunea Italiana (RAI) din Roma).

Saundra era la vioară un real „copil-minune“. La trei ani şi jumătate cînta pe o viorîţă-şaisprezecime, pe fiecare din segmentele arcuşului (sus, mijloc talon) şi executa într-un ritm desigur, mai rar *Dansul spiriduşilor* de Bazzini (conform mărturisirilor lui Henry Roth care a ascultat-o atunci). Înainte de a împlini vîrsta de 10 ani, ea combina maturitatea emoţională a unui adult cu fermecătoarea şi naturala naivitate a unui copil, în opoziţie cu acei falşi prodigioşi care impresionează cu abilitatea de a alerga în sus şi în jos pe tastieră cu o extraordinară agilitate şi coordonare. Saundra poseda un instinct natural, rar întîlnit pentru producerea şi folosirea *vibratoului,* un ton plin şi bogat, degete superbe şi o articulaţie remarcabilă a arcuşului. Producţia sa muzicală tindea să fie mai mult instinctivă decît cerebrală, dar — cu excepţia unor pasaje tehnice realizate cu mare viteză, însă cu meticuloasă curăţenie — gustul său muzical înnăscut reda interpretărilor sale convingere şi comunicativitate. Ea cînta cu mult fler şi tulburător temperament.

La vîrsta de cinci ani, Saundra a fost solistă cu Otto Klemperer şi Filarmonica din Los Angeles; la şase ani ea a fost solistă cu Leopold Stokowski cu prima parte a *Concertului de* Mendelssohn la Hollywood Bowl. Un an mai tîrziu, şi-a făcut debutul la Carnegie Hall cu Hans Kindler şi Orchestra Simfonică Naţională, după care a fost solistă cu Alfred Wallenstein şi Vladimir Golschmann. În anii '40, Saundra a apărut în numeroase emisiuni la radio, precum şi în programele Bing Crosby, RCA Victor Company şi Command Performance. Pe baza unui contract cu studiourile Metro Goldwyn Meyer, ea a cîntat *Zigeunerweisen* de Sarasate în filmul *Tugboat Annie.* O parte a acestei versiuni este inclusă pe discul Berkova (cu alte piese cîntate de mama ei). La 14 ani ea cînta *Tzigane* de Ravel în cadrul emisiunii radio „Ora Simfonică Standard" (Standard Symphony Hour). În acelaşi an, ea a cîntat din nou la Hollywood Bowl, de astă dată cu Eugene Ormandy.

La 10 ani, Saundra a interpretat deja public *Concertul* de Beethoven şi *Concertul nr. 1* de Paganini (versiunea Wilhelmj), printre alte numeroase concerte întîmpinate cu aclamaţii peste tot.

Talentul ei solistic era edificator. Înregistrările sale din concert public, captate sub mai multe variante inginereşti, sînt o dovadă grăitoare a rarităţii şi unicităţii însuşirilor ei violonistice. În *Havaneza* de Saint Saëns, excelează prin tonul bogat, stilul adecvat, pasajele tehnice scînteietoare, bateriile cromatice ale terţelor şi sextelor din penultima secţiune, aruncate într-un perfect *staccato.* Saundra a înregistrat la 11 ani *Albina* de Frantz Schubert din Dresda cu aceeaşi claritate şi viteză realizată de Heifetz la 10 ani. Este uluitor al său *Perpetuum mobile* de Novacek, făcut la 15 ani, iar *Hora Staccato* de Dinicu-Heifetz realizată la 13 ani este fantastică şi neobişnuită pentru vîrsta ei.

Dar Saundra a crescut în atmosfera spectaculară a Hollywood-ului şi la începutul anilor '50 a devenit un star al Orchestrei de fete Ina Rac Hutton, într-un popular program din primii ani ai televiziunii. Fiind fermecătoare la înfăţişare, la vîrsta ei, ea era programată în fiecare săptămînă într-o piesă de bravură şi spectacol. În ciuda succeselor sale incipiente ca artist de spectacol (entertainer), germenii desintegrării carierei sale viitoare au apărut deja. Totuşi la vîrsta de 23 de ani, interpretarea *Havanezei* de Saint Saëns cu Orchestra Standard Symphony a fost uluitoare.

Curînd Saundra a început să dezvolte alte interese decît vioara, aventurîndu-se în patinaj pe gheaţă, desen, actorie şi chiar basball pentru fete. După unele opinii, ea se afla printre cele 6—7 talente excepţionale în perioada post-Menuhin, şi totuşi, la vîrsta de 25—26 de ani, a părăsit vioara. Cauza ?

Nu se cunoaşte. Părinţii săi au divorţat şi, aşa cum se întîmplă cu instrumentiştii superiori, copilăria ei normală a fost dezbinată. A fost victima unor probleme psihologice ? Sau a căzut într-o companie destructivă ? În urma unor discuţii la masa familiei şi a prietenilor adevăraţi, la vîrsta de 41 de ani a decis să reînceapă din nou să practice la vioară şi să se reîntoarcă pe scena de concert. Henry Roth, prezent atunci acolo, îşi reaminteste : „După cum vorbea, am simţit că aceasta nu se va întîmpla niciodată. Şi nu s-a întîmplat“ [15].

În condiţii de evoluţie normală sub raport psihologic, voliţional şi socio-familial, Saundra Berkova s-ar fi aflat, desigur, printre marii violonişti prin tehnica ei spectaculară, măiestria artistică şi muzicalitate, admirată de iubitorii de muzică în marile săli de concerte din lume. A murit în 1978, la vîrsta de 55 de ani, în urma unei hemoragii cerebrale.

Fredell Lack (n. 1922)

Fredell Lack s-a născut la Tulsa, Oklahoma, în 1922, din părinţi evrei-ruşi imigranţi. Avea un perfect auz muzical, încît la cinci ani putea reproduce melodii la pian. Poate ar fi devenit pianistă, dacă nu ar fi ascultat în Tulsa o violonistă extraordinară, Tosca Berger, fostă elevă a lui Willy Hess şi Ysaye, care trăia în Noua Zeelandă şi venise în turneu în Oklahoma, cînd Fredell a fost de-a dreptul fascinată. Părinţii ei au convins-o pe Tosca Berger să se stabilească la Tulsa şi astfel Fredell a devenit la şase ani eleva acestei superbe violoniste cu care lucra la ea acasă în fiecare zi, continuînd aşa timp de patru ani. La vîrsta de opt ani Fredell devenise deja populară prin apariţiile ei locale şi regionale. Cînd s-a mutat cu familia la Houston, Texas, Fredell a continuat studiile cu Josephine Boudreaux, o elevă a lui Sevcik şi Hubay şi concertmaestră la Orchestra Simfonică din Houston. Fredell îşi reaminteşte despre exigenţa acestei profesoare, concentrarea ei pe studiul gamelor, notelor duble şi exerciţiilor lui Sevcik, fiind extrem de severă în problema intonaţiei, nepermiţînd nici o abatere de la sunetul pur.

După Houston a urmat perioada studiilor la New York, cu Persinger, a cărui faimă se răspîndise peste tot prin Menuhin şi Ricci, cu care a început să ia lecţii particulare. În acel timp, Persinger lucra extensiv asupra repertoriului ei. Fredell îşi aminteşte şi reflectă : „El avea ideea că trebuie mers prin întreg repertoriul cînd eşti tînăr, pentru a-l fixa în memorie“ [16]. La vîrsta de 21 de ani, lucrînd cu Persinger, ea cunoştea temeinic întreg repertoriul care exista atunci, inclusiv două concerte din secolul al 20-lea, ca Prokofiev şi Walton.

După terminarea studiilor medii, ea a primit o bursă pentru a studia patru ani la Juilliard School, tot sub îndrumarea lui Persinger. Aici a lucrat şi muzică de cameră cu legendarul celist Felix Salmond, a cărui severitate a speriat-o la început, dar apoi a învăţat mult de la el, privind stricteţea ritmului într-un cvartet. Îşi reaminteşte cu respect despre influenţa excepţională a lui Salmond asupra ei şi a colegilor ei, generînd o adevărată sete de muncă : „Nu mai puteam să ne săturăm de muzică, am fi practicat toată ziua şi apoi în fiecare seară cîntam cvartete“ 17). Fredell a studiat de asemenea cu Nadia Boulanger la Boston probleme ale interpretării muzicii noi.

Terminînd studiile la Juilliard la vîrsta de 21 de ani, Lack a decis să studieze în continuare cu Ivan Galamian care începuse să-şi facă o faimă legendară în New York ca „maestru al arcuşului“ (bowmaster). Persinger însuşi îl trimisese pe fiul său Rolf să studieze cu Galamian. Ea a reuşit să combine ceea ce era mai bun la fiecare — de la Persinger, personalitatea sunetului şi folosirea mîinii stîngi, iar de la Galamian, tehnica arcuşului. Experienţa şi cunoştinţele sale s-au îmbogăţit astfel armonios.

Lack a studiat şi cu George Enescu pentru care avea un adevărat cult. Enescu făcea în 1951 cursuri de măiestrie la Şcoala Mannes din New York, la care erau înscrişi sute de audienţi, dar numai puţini cîntau în faţa lui. Fredell însă şi-a făcut curaj şi a decis să-i cînte lui Enescu. Ea îşi reaminteşte de una din lecţiile publice cu Enescu, cînd, cîntînd Alemanda din Partita în Si minor, în opt timpi, cum era uzanţa generală, Enescu a întrerupt-o, făcînd acea remarcă promptă, că „este o Alemandă şi se cîntă în patru“ 18).

În 1947, Lack s-a căsătorit cu medicul Ralph Eichhorn. Cariera sa continuă să se dezvolte. Avea un program la radio în fiecare sîmbătă şi cîştigase deja anumite premii pe cînd era la Juilliard. În 1951, a participat la Concursul „Regina Elisabeta“ din Bruxelles, cînd Leonid Kogan a obţinut premiul I. Ea a fost una dintre cei doi americani finalişti, cîştigînd Medalia de Bronz şi Premiul Oraşului Liège. Fredell Lack îşi reaminteşte însă cu stupoare că cei doi finalişti au primit nota zero de la judecătorii sovietici, dar nu punea la îndoială faptul că ei primiseră ordin în acest sens. „Cînd s-a aflat despre asta la Bruxelles, declara ea în interviul publicat în „Strad“ din februarie 1990, s-a produs un astfel de scandal, încît Regina Elisabeta a cerut să fie schimbate regulile competiţiei în sensul că nici o notă individuală care deviază mai mult de 10% nu poate fi luată în consideraţie fără o discuţie asupra ei, trebuind a fi tăiată. Dar atunci nu exista această regulă. Votul era secret“. 19)

În 1951, Lack a decis să-şi urmeze soţul la Houston, unde el a devenit medic şi profesor la Baylor Medical School. Pentru ea n-a fost greu, căci se întorcea acasă, dar cariera ei a suferit. Totuşi a organizat acolo Cvartetul Liric în 1955 şi seri de muzică de cameră la Muzeul de Artă şi la Universitatea Rice. Cvartetul ei a prezentat atunci la Houston toate *Cvartetele* lui Bartók, Stravinsky, Hindemith, Kodály, Ginastera şi ale americanului Easley Blackwood.

În 1959 a primit oferta de a deveni profesoară de vioară în Departamentul de Muzică al Universităţii din Houston. Deşi a evitat, motivînd lipsa de experienţă în acest domeniu, Decanul Facultăţii de Artă şi Ştiinţă, Alfred Newman, amator violonist, a convins-o, spunîndu-i în glumă: „Ei (adică studenţii) te vor învăţa mai mult, decît o să-i înveţi dumneata pe ei“ 20). Şi astfel, Lack a devenit una dintre cele mai bune profesoare de vioară. Cu modestia şi absenţa oricărui individualism, ea nu a regretat niciodată renunţarea la cariera solistica cu tot ce ţine de ea sub raport valoric. Se fac supoziţii de ordin condiţional că, dacă nu s-ar fi mutat din New York şi nu ar fi pierdut ceva din vîrful degetului mic de la mîna stîngă ca urmare a muşcăturii unui cîine, împiedicînd astfel puţin amplitudinea degetaţiei pe tastieră, — în urma unei operaţii reuşite el a rămas puţin mai scurt — această carieră violonistică ar fi fost mult mai mare. Totuşi, şi acum, la vîrsta ei, fiind puţin mai relaxată, Fredell Lack continuă, în spiritul nevoii ei din totdeauna de cunoaştere, să-şi îmbogăţească informaţiile şi cultura violonistică, cu imensa ei energie, în folosul generaţiilor actuale şi al posterităţii.

Joseph Silverstein (n. 1932)

Joseph Silverstein s-a născut în 1932, la Detroit. A studiat la Institutul Curtis din Philadelphia cu Veda Reinolds şi Efrem Zimbalist. Mai tîrziu, a lucrat cu Josef Gingold şi Mischa Mischakoff. La vîrsta de 23 de ani a devenit cel mai tînăr membru al Orchestrei Simfonice din Boston. A intrat în atenţia internaţională obţinînd un premiu la Concursul „Regina Elisabeta", în 1959. În 1960, a cîştigat Concursul „Naumburg", ceea ce l-a condus în 1961 la debutul la New York, în Town Hall. Menţinînd legătura cu Orchestra din Boston, a fost numit în 1962 concertmaestru, iar în 1971 — asistent dirijor. El a devenit de asemenea lider al Orchestrei de cameră şi al Cvartetului de coarde de pe lîngă Orchestra din Boston. Aici a cîntat ca solist şi a înregistrat concertele de Bartok şi Stravinsky, sub bagheta lui Erich Leinsdorf.

În timpul verii, desfăşoară activitate la Centrul Muzical Berkshire în Tanglewood, unde predă, cîntă şi dirijează ; pentru un timp, a fost şi decanul facultăţii de muzică. În 1972, a fost numit şi profesor la Universitatea Yale. De asemenea, este activ în cadrul Asociaţiei Absolvenţilor Institutului Curtis cu care ţine strînsă legătură prin concerte, cursuri de măiestrie, neuitînd locul, mediul şi colectivul în care s-a format ca violonist.

Activitatea lui Silverstein este mai largă. În 1967 a condus Orchestra de Cameră (Boston Symphony Chamber Players) într-un lung turneu prin Germania, Anglia şi Uniunea Sovietică. Este apreciat şi pentru programele cu lucrări de vioară solo, unul din cele mai tari teste pentru orice violonist. În 1987—1988, i s-au transmis la Radio BBC, Londra, peste 20 de emisiuni cu înregistrări personale. Cîntă pe o vioară Guadagnini — 1773, care aparţinuse lui Grumiaux, iar recent a intrat în posesia viorii Guarnerius del Gesu — 1742, cunoscută sub numele de „ex Camilla Urso".

Charles Treger (n. 1935)

Charles Treger s-a născut în 1935, la Detroit. A studiat cu Szymon Goldberg, Adolf Busch, Hugo Kortschak şi Ivan Galamian. Treger a fost solist cu Orchestra din Detroit la vîrsta de 16 ani. În 1959, a susţinut un recital de mare succes la New York, la Muzeul de Artă Metropolitan. La vîrsta de 27 ani, a fost numit şeful Departamentului de Coarde al Universităţii Iowa, cunoscută pentru excelentele sale programe muzicale.

În 1962, a obţinut Premiul I la Concursul Wieniawski, fiind primul cîştigător american al acestui dificil concurs. A urmat imediat un şir de concerte în 14 ţări, sponsorizate de Departamentul de Stat, care vedea în Treger un ambasador al realizărilor americane în artă. De asemenea, Treger a avut turnee ca solist cu orchestrele din Philadelphia, Washington şi New York. Pentru concertul cu Filarmonica din New York, el a ales *Concertul nr. 2* de Szymanowski, mai rar cîntat, în conexiune cu un *Concert* de Mozart.

După ce a stat 10 ani la Iowa, în 1969 s-a mutat la New York pe poziţia importantă de prim-violonist la Societatea de muzică de cameră Lincoln Center. Deşi a devenit proeminent în lumea muzicală, a făcut puţin pentru dezvoltarea unei cariere de solist. Sensibilizat de astfel de opinii, el a aranjat o serie de trei concerte în 1972, sub titlul : *Romantismul reînviat,* un ciclu realizat cu succes, desvăluind calităţi impresionante, punînd din plin în evidenţă accentul romantic. Schonberg scria în „N.Y. Times" că „interpretarea sa a fost sigură, frumoasă şi îngrijită, precisă şi destul de nuanţată".[21] În 1973, a demisionat de la Lincoln Center, din cauza presiunii unor angajamente din afară.

În ultimii ani, Treger a realizat un Duo cu celebrul pianist André Watts cu care, în 1978 — Anul Schubert —, a prezentat un mare număr de programe cu muzica lui Schubert în toată America. Această colaborare continuă şi azi. Cariera lui Treger este la răscruce. Predă la Colegiul de Muzică în Hartford. Se va îndrepta el oare spre cariera de solist sau se va întoarce la muzica de cameră ![22] În mod real, merită o largă recunoaştere în violonistica contemporană.

Arnold Steinhardt (n. 1937)

Arnold Steinhardt s-a născut în 1937, la Los Angeles. A început studiul viorii la şapte ani şi a devenit elevul lui Toscha Seidel, legendarul discipol al lui Auer. La 14 ani, Steinhardt şi-a făcut debutul cu orchestra din Los Angeles, iar la 17 ani el a cîştigat o bursă pentru a studia la Institutul Curtis din Philadelphia cu Galamian. În 1958, an bun pentru el, a cîştigat concursul Orchestrei Philadelphia pentru tineret (Youth Auditions) şi, ca urmare, a cîntat ca solist sub bagheta lui Ormandy. Apoi, a obţinut victoria în concursul „Leventritt" din New York. Premiul a inclus cîteva angajamente cu orchestre majore. Astfel, a cîntat cu Filarmonica din New York *Concertul* de Wieniawski, care însă n-a fost un succes complet, după cum afirmă muzicologul american Boris Schwartz. Au urmat mai multe apariţii ca solist, dar din anumite motive, a decis să accepte poziţia de asistent al concertmaestrului la Orchestra din Cleveland.

Simţind nevoia unor noi idei muzicale, Steinhardt s-a îmbarcat spre Europa şi a lucrat cîteva luni cu Joseph Szigeti, care l-a încurajat să participe la Concursul „Regina Elisabeta" în 1963, unde a obţinut premiul al 3-lea, după doi ruşi.

În vara lui 1964, Steinhardt a participat la Institutul lui Serkin din Marlboro pentru muzica de cameră, unde a avut posibilitatea de a face muzică de cameră cu instrumentişti dotaţi veniţi din America şi din toată lumea la acest renumit centru muzical. În acelaşi an, 1964, Steinhardt şi trei muzicieni din cvartetul Budapesta au format un nou cvartet, căruia i-au dat denumirea de Cvartetul Guarneri. Acest faimos cvartet este cunoscut în întreaga lume muzicală pentru profesionalismul interpreților, stilul și măiestria interpretării.

Erick Friedman (n. 1939)

Erick Friedman s-a născut în 1939, la Newark, New Jersey. Primele lecții le-a luat cu Samuel Applebaum, începînd de la vîrsta de șase ani, timp de patru ani. Apoi a studiat cu Galamian, Milstein și Jascha Heifetz. Aprecierea lui Heifetz s-a reflectat în faptul că au înregistrat împreună *Dublul Concert* de Bach. Friedman începuse o carieră promițătoare înainte de a merge la Moscova spre a participa la Concursul Ceaikovski unde a suferit un eșec din cauza criticării modului său de interpretare. A fost atît de șocat, încît era pe punctul de a-și suspenda cariera violonistică. Din fericire, descurajarea a fost numai temporară.

Interpretarea sa are o strălucire spectaculară. Influența timpurie a lui Heifetz pare să-i fi dat calea pentru realizarea unui stil mai echilibrat. Acest proces de maturizare i-a asigurat o largă recunoaștere. Într-adevăr, așa cum scrie Henahan în „Times", „el nu este numai un maestru violonist, ci și unul cu un distins și personal stil de interpretare violonistică".[23] Se spune că, la sugestia lui Jascha Heifetz, care era superstițios, Friedman a adăugat la primul său nume finalul „k", astfel ca numărul total de litere din întregul nume este de 13, ca și numele lui Jascha Heifetz. În prezent, Friedman funcționează ca profesor și șef al departamentului de coarde la Universitatea Metodistă de Sud din Dallas, lărgindu-și sensibil activitățile muzicale.

Jaime Laredo (n. 1941)

Jaime Laredo s-a născut la 7 ianuarie 1941 în Bolivia, venind în SUA în 1948, cu scopul dezvoltării talentului său neobișnuit. A studiat mai întîi la San Francisco și apoi la Cleveland cu Josef Gingold. În 1955, a intrat la Institutul Curtis, completîndu-și studiile cu Galamian și absolvind în 1959 în absență, în timp ce se afla la concursul „Regina Elisabeta", în Bruxelles, unde a obținut Premiul I, fiind cel mai tînăr concurent (17 ani) căruia i s-a acordat vreodată această distincție a celui mai reputat și exigent concurs de vioară. În tot timpul studiilor sale, Laredo a susținut concerte în Porto Rico, Peru și Bolivia, țara sa natală.

Succesul de la Bruxelles i-a adus numeroase angajamente care s-au transformat într-un lung turneu european. Dar cel mai sever test a fost prezentarea în fața criticilor din New York cu ocazia recitalului său din faimoasa sală Carnegie Hall, cunoscută pentru a fi făcut botezul atîtor mari cartiere muzicale. Recitalul a avut loc la 19 octombrie 1959. Deodată, Laredo a descoperit că a cîștiga un concurs nu garantează aclamații imediate. Programul său a fost tradițional, dar bine ales, cuprinzînd *Sonate* de Vivaldi, Brahms, Debussy şi o *Partită Solo* de Bach. Criticile au fost împărţite: „N.Y. Times“ l-a definit ca „un muzician cu daruri remarcabile“, pe cînd „Herald Tribune“ a găsit că mai „are multe de învăţat.“ 24) Acel an — 1959 — a fost anul celei mai mari tensiuni. A mărturisit că era mai nervos după competiţia de la Bruxelles decît înainte.

Acasă, în Bolivia, Laredo a fost primit ca un erou cuceritor. Guvernul a scos un timbru în onoarea lui, scriind numele lui pe note muzicale — La-Re-Do — sub figura sa. Oraşul New York i-a dăruit Medalia Händel.

Anul următor şi-a lărgit orizontul muzical, intrînd în 1961 în grupul lui Serkin din cunoscutul centru muzical Marlboro, unde a pus accent pe muzica de cameră, împotriva sfatului managerului său care i-a spus că ar putea să-şi ruineze cariera de solist. Căsătoria sa cu pianista Ruth Meckler în 1960 (acum anulată) l-a dus spre recitaluri de sonate, dezvoltîndu-se ca muzician, dar păstrîndu-şi virtuozitatea solistică.

În 1963, Laredo l-a înlocuit pe Treger ca prim-violonist la Societatea de muzică de cameră de la Lincoln Center. După recăsătoria cu celista Sharon Robinson în 1976, a format un Trio cu ea şi cu pianistul Joseph Kalichstein, care a cîştigat o mare faimă. Laredo cîntă tot aşa de bine şi la violă, apărînd cu Isaac Stern în *Simfonia concertantă* de Mozart. Acum este dirijor şi solist la Orchestra de cameră scoţiană din Anglia.

Daniel Heifetz (n. 1948)

Daniel Heifetz, unul dintre laureaţii americani ai Concursului Ceaikovski, s-a născut la 20 noiembrie 1948, în Kansas City, Missouri. Apoi s-a mutat cu familia în California, la Beverly Hills unde, la vîrsta de 6 ani, a început lecţiile formale de vioară cu un prieten al familiei, Theodore Norman. Tatăl său a fost un proeminent neurochirurg şi autorul cărţii Dreptul de a muri (*The Right To Die*), iar mama sa a fost profesoară de literatură comparată. Fratele mai mare a studiat pianul, iar cel mai mic violoncelul, născîndu-se în familie Trioul Heifetz. La vîrsta de 12 ani, Daniel a intrat la Conservatorul din Los Angeles, unde a studiat cu mai mulţi profesori — Saşa Jacobsen, Israel Baker, Heimenn Weinstine. La vîrsta de 16 ani, a fost acceptat la Institutul Curtis din Philadelphia. Aici a studiat cu Efrem Zimbalist şi apoi cu Ivan Galamian. Cînd a împlinit 20 de ani Galamian i-a sugerat că e timpul să se avînte în lumea muzicală şi să înceapă viaţa de artist. Astfel, în iulie 1969, el a intrat în concursul „Merriweather-Post, din Washington, cîştigînd Premiul I, deşi cînta pentru prima dată cu o orchestră. După concurs, Orchestra Naţională Simfonică din Washington l-a invitat să facă un turneu pe Coasta de Est cu Concertul de Ceaikovski, al zecelea concert avînd loc în „Avery Fisher Hall“ din Lincoln Center, acesta reprezentînd debutul său la New York. După acest succes, a primit imediat un contract de la cel mai mare impresar american, Sol Hurok, şi cariera sa a început sub un patronaj sigur. A cîntat atunci cu vioara

Guarnerius del Gesù din 1735 împrumutată de la Zimbalist, care a fost foarte fericit că-i poate oferi acest ajutor. La oamenii mari astfel de gesturi sînt frecvente.

În 1978, Daniel Heifetz a obţinut Premiul IV la Concursul „Ceaikovski", cîntînd în etapa finală două *Concerte dificile* — Brahms şi Ceaikovski, fiind unul dintre cei trei americani premiaţi la acel concurs (Elmar Oliveira şi Dylana Jenson).

Daniel Heifetz a apărut ca solist cu marile orchestre simfonice din Philadelphia, Cleveland, Los Angeles, Baltimore, New York ca şi orchestrele majore din Europa. El este un violonist studios care face din practica zilnică un principiu şi un prilej de meditaţie şi abordare metodică. Studiază pe probleme — *vibrato,* căruia i-a acordat un studiu foarte meticulos, schimburi de poziţii, diferite forme de arcuş (*spiccato, detaché, staccato, sautillé* etc.) tril, game, acordînd fiecărui aspect tehnic un timp între 5 şi 15 minute. În practica gamelor, consideră că este important modul de realizare a schimbului poziţiei. Cînd le cînţi rar, mîna trebuie să alunece mai încet la nota următoare, iar în gamele repezi ea trebuie să alunece repede la nota următoare, Această mişcare se integrează în fluxul pasajelor din diferite piese muzicale[25]. Deşi tînăr, are deja o experienţă valoroasă, fiind şi profesor la Conservatorul Peabody din Baltimore.

Paul Zukofsky (n. 1943)

Paul Zukofsky s-a născut în 1943, la Brooklyn, New York. De la şapte ani a început să studieze cu Galamian. Nu a urmat niciodată la o şcoală publică, deoarece părinţii i-au obţinut o dispensă de la Consiliul Educaţiei, spre a învăţa acasă. La 13 ani, Zukofsky şi-a făcut debutul cu un recital la Carnegie Hall. Dar criticii nu mai încurajau „copiii minune". Criticul Schonberg de la „Times" l-a numit „un talent şters... un automat pe scenă..., fără zîmbet şi fără urmă de emoţie[26]. La 17 ani. a revenit la Carnegie Hall cu un program care, pe lîngă piesele convenţionale de Bach, Brahms şi Saint-Saens, a inclus şi lucrari noi, ca *Sonatina* de Piston şi *Patru piese* de Webern. De astădată, criticile au fost pozitive.

Dar Zukofsky s-a reîntors la Juilliard, continuînd studiile şi obţinînd o diplomă superioară, cea de „Master Degree" (o diplomă post-graduală, premergătoare imediat doctoratului), la numai 21 de ani. A urmat apoi orientarea totală spre muzica modernă. Astfel a cîntat *Concertul* de Busoni (prima interpretare după cea a lui Szigeti). Apoi a înregistrat temutul *Concert* de Roger Sessions şi cele patru *Sonate* de Charles Ives, multă vreme lăsate în părăsire. A cîntat de asemenea lucrări de Wuorinen, Penderecki, Perle, Rochberg şi a reînviat *Concertele* lui Szymanowski şi William Schuman. Pentru a dovedi că este un violonist la fel de bun, a înregistrat toate cele *24 de Capricii* de Paganini, iar în 1982 şi-a dovedit intelectualismul în reînterpretarea celor *10 Sonate* de Beethoven, într-un tempo autentic şi elegant. Unii observatori apreciaza ca ritmul său in aceste sonate este prea repede[27]. Paul Zukofski este astfel un caz unic de versalitate prin orientarea fermă spre muzica contemporană, dar revenind mereu la frumuseţea muzicii clasice şi romantice. Recent, a înregistrat *Trioul* cu pian redescoperit al lui Debussy cu pianistul Daniel Blumenthal.

6. TINERI VIOLONIŞTI AMERICANI PE CALEA UNEI MARI CARIERE

Evident, numărul violoniştilor americani mai tineri este din ce în ce mai mare. Putem vorbi astăzi de o adevărată explozie a fenomenului violonistic, prin atracţia unui număr tot mai mare de tineri spre magia viorii, spre scena de concert şi nu numai în America, ci şi în Europa şi, poate mai mult, în Orientul Îndepărtat, în China şi Japonia.

James Olivier Buswell s-a născut în 1946, în Fort Wayne, Indiana, ca fiu al unui antropologist şi al unei pianiste. A început să cînte la pian şi la vioară la cinci ani. A studiat la Eastman School, în Rochester, şi apoi cu Ivan Galamian la Juilliard. Respectînd tradiţia academică a familiei, Buswell s-a înscris la Universitatea Harvard, unde a studiat arta italiană a secolului al 15-lea.

Dar cariera muzicală era — totuşi — pe primul plan. La vîrsta de 15 ani, a cîştigat Premiul I la concursul „Merriweather Post“ din Washington, ceea ce a dus la apariţia sa cu Orchestra Naţională. În 1965, Buswell era gata spre a se înfăţişa New York-ului. A apărut cu Orchestra din Pittsburgh sub bagheta lui Steinberg, cu *Concertul* de Mendelssohn şi cu Filarmonica din New York cu *Concertul* de Stravinsky, sub conducerea lui Bernstein. Harold Schonberg în „Times“ din 20 octombrie 1965, l-a elogiat pe Buswell „venind cu un imens aplomb, încredere şi autoritate“.

Publicul din New York l-a auzit de multe ori ca prim-violonist la Societatea de muzică de cameră de la Lincoln Center. O parte a timpului este profesor la Universitatea Indiana, predînd şi conducînd o excelentă orchestră de cameră.

Glenn Dicterow s-a născut în 1948, la Los Angeles. La 11 ani, a cîntat ca solist cu Filarmonica din Los Angeles *Dublul Concert* de Bach cu fratele său. Între 14 şi 16 ani, a studiat cu Naum Blinder, apoi a urmat patru ani de studiu la Juilliard cu Galamian, care i-a dat jaloanele esenţiale. A lucrat şi cu Jascha Heifetz. În SUA a obţinut două premii, unul la concursul „Merriweather Post“, din Washington şi altul la Concursul Federaţiei Naţionale a Cluburilor Muzicale.

Ceea ce l-a catapultat pe poziţii mai vizibile în SUA, a fost poziţia sa de concertmaestru la Orchestra din Los Angeles, înainte de a fi fost luat de Zubin Mehta la Filarmonica din New York, precum şi obţinerea unui premiu la Concursul „Ceaikovski“ în 1970, unde a atras atenţia cu piesele alese de el din muzica americană — *Suita* de Paul Creston şi *Fantezia Carmen* de Franz Waxman.

Debutul său, ca solist concertmaestru al Filarmonicii din New York, a avut loc în octombrie 1980 cu *Concertul nr. 4* de Vieuxtemps, concert dificil, apoi a fost aclamat în *Ein Heldenleben* de Richard Strauss, care are unul dintre cele mai dificile solouri de vioară scrise vreodată. De atunci, a continuat să repete în concerte marile sale calităţi muzicale. În mod deosebit, a fost apreciată interpretarea idiomatica a *Concertului nr. 1* de Sostakovici, cu Maxim Sostakovici dirijînd Filarmonica din New York.

Surorile ***Ani Kavafian*** (n. 1948) şi ***Ida Kavafian*** (n. 1953) s-au născut la Istanbul, din părinţi armeni. Au studiat amîndouă cu Mischa Mischakoff şi cu Galamian la Academia Juilliard, din New York. Amîndouă înfrumusețează scena muzicală americană cu producţiile lor de talent şi de culoare, fiind adepte atît ale muzicii de cameră cît şi ale apariţiilor solistice.

Ani a obţinut diploma de „Master Degree“ cu multe onoruri şi a cîştigat premiul al 2-lea la Concursul Naumburg în 1975 (după Oliveira), după care au urmat premiul „Avery Fischer“ (1976) şi Premiul Concursului „Young Concert Artists“ (1977).

Ida a cîştigat Concursul „Young Concert Artists“ (1978) şi Concursul internaţional de Vioară din Indianapolis în 1982 (medalia de argint, după românca Mihaela Martin).

Atît Ani cît şi Ida au apărut ca soliste cu multe orchestre în America şi Europa, dar se pare că cel mai bine le merge muzica de cameră, unde vibraţia personalităţii lor sporeşte vitalitatea întregului ansamblu.

Eugene Fodor s-a născut în 1950, în Colorado. Amîndoi părinţii au cîntat la vioară. Ca şi fratele său mai mare, John (acum violonist în orchestra din Denver), Eugene a început studiul viorii la vîrsta de şapte ani. La nouă ani a cîntat în public, iar la 11 ani şi-a făcut debutul cu Orchestra Simfonică din Denver. Atunci studia cu concertmaistrul orchestrei, Harold Wippler, la Şcoala de muzică din Denver. După terminarea, în 1967, a şcolii medii, Eugene a primit o bursă pentru Şcoala Juilliard, unde a studiat cu Galamian. În acel an a apărut ca solist cu Orchestra Naţională din Washington, cu *Concertul* de Glazunov. După ce a absolvit cursurile de la Juilliard School, a lucrat două semestre cu Jascha Heifetz la Universitatea California de Sud. Heifetz era idolul său. Rezultatul s-a arătat repede. În 1972, Fodor a obţinut în unanimitate premiul I la Concursul „Paganini“ din Genova. Dar victoria sa la concursul „Ceaikovski“ în 1974 nu a fost completa : juriul sub preşedinţia lui David Oistrach nu a acordat premiul întîi iar premiul al 2-lea a fost împărţit între Fodor şi alţi doi violonişti sovietici. Cu toate acestea, premiul obţinut de Fodor a fost cea mai înaltă distincţie cîştigată vreodată de un violonist american la Moscova, iar publicitatea a fost darnică şi l-a prezentat ca purtător al unui premiu mare. A cîntat la Casa Albă pentru Preşedintele Ford.

Prima apariţie americană, după reîntoarcerea de la Moscova, a avut loc la Festivalul „Caramoor“, care i-a adus critici pozitive, elogioase. Dar recitalul de debut din New York (nov. 1974) a fost cel care i-a subminat cariera. Şi-a ales un program cuprinzînd aproape în întregime piesele de virtuozitate spectaculară, care i-a adus în „Times“ critici devastatoare, fiind considerat „un muzician încă neformat“ 1).

Al doilea recital, în decembrie 1975, a avut însă un program mult mai substanţial : o *Sonată solo* de Bach, *Sonata nr. 2* de Prokofiev, ceva de Penderecki, contrabalansînd cu piese de Kreisler şi Paganini. Dar, din nou, s-au făcut critici cu privire la muzicalitate, punînd sub semnul îndoielii abilitatea sa de interpret al muzicii mari 2). Filarmonica din New York nu l-a mai invitat ca solist. Un recital în ianuarie 1980 a fost anulat din cauza unor complicaţii familiare. De atunci, Fodor face eforturi pentru a-şi îmbunătăţi imaginea ca muzician. Îşi construieşte programe mai substanţiale. Viziunea sa muzicală este mai matură, cîştigînd în profunzime. Apariţia sa cu Orchestra Simfonică din Praga, la Carnegie Hall, în noiembrie 1982, cîntînd *Concertul* de Brahms, a arătat schimbări substanţiale în cîntatul lui Fodor, privind profunzimea şi frumuseţea tonului.

Elmar Oliveira s-a nascut în 1950, în Waterbury, Connecticut, fiul unui tîmplar portughez imigrant. După ce tatăl său citise o carte despre Stradivarius i-a adus o vioară mică lui Elmar pe cînd avea cinci ani, care l-a interesat. Primele lecţii le-a luat cu fratele său mai mare, John, care aspira să devină violonist profesionist. La 11 ani, Elmar a cîştigat o bursă pentru a studia cu Ariana Bronne, după care a continuat cu tatăl ei, Raphael Bronstein, la Manhattan School of Music, în New York. Bronstein fusese studentul lui Auer la Petersburg în 1916 şi, astfel, Oliveira a captat tradiţia rusească, studiind la New York.

Cariera sa a început la vîrsta de 14 ani, ca solist cu Orchestra din Hartford. Doi ani mai tîrziu, a cîştigat audiţia „Tineri violonişti“ a Filarmonicii din New York şi a apărut în concertele ei pentru tineret. Debutul său la New York a avut loc în 18 martie 1973, cu un program bine stabilit cu Vitali, Bach, Beethoven, Paganini, Schönberg şi Ravel. A cîntat pe vioara Stradivarius („Împărăteasa Rusiei“) din 1708, împrumutată. Critica a fost destul de bună, cu rezerva că „tonul a fost mic, dar dulce...“. Treptat, sunetul s-a îmbogăţit, controlul intensităţii la Bach a fost asigurat, iar *Capriciile* de Paganini au strălucit ca un argint viu [3].

În 1975, Oliveira a cîştigat Premiul „Naumburg“ care i-a adus noi recitaluri în New York. Dar cel mai mare succes al său a fost cîştigarea medaliei de aur la concursul „Ceaikovski“ în 1978, unde a dat lovitura cea mare cu *Concertul nr. 5* de Vieuxtemps, un concert romantic care condensează tot potenţialul violonistic de cantilenă şi strălucire tehnică într-o singură mişcare elegantă. Oliveira l-a cîntat superb. Încă doi violonişti americani au fost laureaţi : Dylana Jenson (locul 2) şi Daniel Heifetz (locul 4).

La întoarcerea sa în Statele Unite, Oliveira a fost primit la Casa Albă ca un erou. Mai critică a fost reîntoarcerea sa la publicul din New York, care aştepta după concurs mai mult de la el. După concertul din decembrie 1978, s-au putut auzi cuvinte elogioase despre interpretarea sa foarte şlefuită, dar şi observaţii despre tonul cam subţire şi lipsa unui profil puternic [4]. De mai mare succes a fost cel de-al doilea recital al său la Carnegie Hall în mai 1979, cînd a cîntat pe o vioară Stradivarius, mult mai adecvată pentru o sală mare, fiind apreciat ca violonist desăvîrşit. Harold Schonberg a scris în „Times“ : „D-l Oliveira este un foarte desăvîrşit violonist şi dacă ar pune o nuanţă mai mult de personalitate în cîntatul său el va putea ajunge în eşalonul internaţional de vîrf. [5] Recitalul din ianuarie 1983 a relevat noi faţete ale personalităţii sale, fiind puse în evidenţă toate calităţile superbe ale măiestriei sale violonistice, dovedindu-se unul din violoniştii americani tineri căruia i s-a deschis o mare carieră internaţională. În prezent cîntă cca. 100 de concerte pe an în întreaga lume, mai ales ca solist cu orchestra. Deasemenea, predă lecţii la Colegiul Harpur. O colegă a sa, Ezra Laderman, a scris un concert pentru el, a cărui premieră a avut loc în decembrie 1980 cu Orchestra din Philadelphia. În 1983, Oliveira a cîştigat prestigiosul premiu american „Avery Fischer“.

Dylana Jenson s-a născut în 1961, în California. A început să „cînte“ cu vioara la doi ani şi jumătate. Primul ei profesor a fost Manuel

Compinski, după care a studiat cu Josef Gingold. Trei veri la rînd, a participat la cursurile de măiestrie ale lui Milstein, în Zurich, unde şi-a făcut debutul cu un recital. La vîrsta de 12 ani, a cîntat ca solistă cu Orchestra din Cincinnati şi cu Filarmonica din New York. La 13 ani, Dylana a părăsit şcoala, la sfatul lui Milstein, pentru a se consacra în exclusivitate viorii.

La numai 17 ani Dylana Jenson a obţinut medalia de argint la prestigiosul concurs „Ceaikovski“ din Moscova în 1978, ceea ce a constituit o mare victorie pentru ea, care i-a deschis calea unei cariere majore. Dar la întoarcerea în SUA, după o astfel de realizare importantă, ea a găsit o atmoferă rece, fiind ignorată de majoritatea impresarilor de concert, pentru că a luat „numai“ premiul al 2-lea. Abia după ce a fost ascultat *Concertul* de Sibelius cîntat de ea la Moscova şi înregistrat pe disc, specialiştii şi managerii şi-au dat seama că se află în faţa unei faimoase violoniste. Imediat a cîntat *Concertul* de Sibelius cu Orchestra din Philadelphia, care apoi a fost înregistrat pe disc. Cariera ei are astfel drum deschis spre scena de concert internaţională.

Joshua Bell s-a născut în 1967 în Indiana, ca fiu a doi psihologi, fiind format ca violonist de Josef Gingold la Universitatea din Indiana, în Bloomington. Este unul din cele mai remarcabile talente naturale de la Perlman şi Zukerman, care s-a lansat în carieră la 14 ani, fiind aclamat ca solist cu Orchestra Philadelphia. La 18 ani, era practic veteran pe scena de concert. El s-a integrat de asemenea într-un program şcolar complet la Universitatea Indiana. El cîntă, la vîrsta de 22 de ani, peste 100 de concerte pe an cu orchestrele majore din lumea întreagă, recitaluri solo, recitaluri-duo, muzică de cameră, avînd în plus un contract de înregistrări exclusiv cu Decca (Londra). Primele sale două discuri au ca emblemă *Prezentînd pe Joshua Bell.* Unul din ele cuprinde piese de Wieniawski, Sibelius, Brahms, Paganini, Bloch, Novacek, Schumann, Falla, Grasse şi Sarasate. Alte discuri cuprind *Concertele* de Mendelssohn, Bruch, Saint Saëns, *Simfonia Spaniólă* de Lalo. Idolii săi sînt Kreisler şi Heifetz. Cariera sa timpurie a avut la bază o convingere personală conştientă, depăşind mentalitatea figurativă a „copilului minune“. „Cînd eram de 14 ani, spune el, simţeam foarte puternic ideile mele muzicale, dacă ceea ce făceam eu era ideal sau nu. Nu simţeam deloc că mă aventuram într-un anumit teritoriu pe care nu-l înţelegeam“⁶⁾. Iar Gingold îl încuraja pe Bell să cînte, „să fie mereu acolo, de la o vîrstă foarte tînără, pentru că apoi te simţi foarte confortabil pe scenă“⁷⁾. La 16 ani, cînta *Concertul* de Ceaikovski cu o virtuozitate uluitoare. La vîrsta sa, are un repertoriu foarte larg: toate concertele standard de vioară, toate *Capriciile* de Paganini, *Cantabile* şi *Campanella* de Paganini, *Scherzo Tarantella* de Wieniawski, *Perpetuum mobile* de Novacek, *Nigun* de Bloch, *Pasărea Profet* (Profet Bird) de Schumann—Auer. Cîntă pe o vioară Stradivarius de o formă neobişnuită, la care adînciturile laterale sînt curbate ca la chitară, dar are un sunet frumos care i-a adus lui Bell caracterizarea de violonistul cu sunet de „bel canto“. Lui Bell i se prevede o certă şi mare carieră violonistică.

Joseph Swensen s-a născut în 1961 la New York. A început să studieze pianul, dar la vîrsta de 10 ani mama sa l-a adus la o audiţie la Dorothy DeLay, la Juilliard School, spre a se consacra viorii. Este unul din cei mai tineri violonişti care a început construirea unei cariere majore după ce a terminat studiile la Juilliard School. Swensen cîntă cca. 80 de concerte pe an, incluzînd şi timpul de vară cu festivaluri şi alte evenimente artistice. Este şi un excelent recitalist, avîndu-l ca partener pe pianistul Jeffrey Kahane. Amîndoi au dat concerte la Muzeul Metropolitan din New York, cu întreaga operă pentru vioară şi pian de Schubert. De asemenea, are contract de înregistrare cu Compania RCA din New York. În prezent, repertoriul său foarte larg a sporit cu dificilul *Concert nr. 2* de Sostakovici. Mediul familial în care a crescut este prin excelenţă muzical. Mama sa este pianistă, tatăl clarinetist, fratele său este de asemenea violonist în cvartetul Meliora, iar sora sa este o pianistă, care a lucrat atît de mult acasă, încît şi-a rănit ireparabil mîna. Deşi a crescut la New York, Swensen s-a mutat la Rochester în 1981 spre a trăi cu soţia sa, Betsy, celistă, care părăsise Şcoala Juilliard pentru a studia la Şcoala Eastman din Rochester. El nu s-a mai întors la New York. Familia sa, lărgită cu fiul lor de un an, s-a stabilit la Rochester, unde Betsy este profesoară şi membru al Cvartetului Meliora. Această distanţă de centrul comercial al afacerilor muzicale îi dă lui Swensen posibilitatea de a studia, de a respira şi de a fi cu familia sa. „Am învăţat — spune el — mai mult de la fiul meu în primele şapte săptămîni ale lui de viaţă, decît am învăţat în şapte ani“. 8) Şi cariera sa merge înainte, paralel cu fericirea şi stabilitatea pe care i-o aduce familia.

Andres Cardenes s-a născut în Columbia, în 1958, şi a venit cu familia din fragedă copilărie în America. A studiat vioara cu Josef Gingold. În 1982, Cardenes a cîştigat medalia de bronz la concursul „Ceaikovski“ din Moscova, încă o victorie importantă la palmaresul violoniştilor formaţi la şcoala de vioară americană. Este un violonist remarcabil care promite să devină un excelent concertmaestru-solist printre tinerii violonişti americani de azi. În prezent a devenit concertmaestru la Orchestra din Pittsburgh.

Nai-Yuan-Hu s-a născut în Taiwan în 1961, iar acum trăieşte în SUA. A studiat cu Broadus Esle şi Joseph Silvestein. În ultimii ani de studiu a fost discipolul confirmat al lui Josef Gingold. Este cîştigătorul concursului „Regina Elisabeta“ din Bruxelles în 1985, fiind un violonist de mare perspectivă. Este de asemenea asistentul lui Gingold la Universitatea din Indiana.

Stephanie Chase s-a născut în 1959 în Boston, Massachusets. A studiat cu Arthur Grumiaux la Bruxelles. În 1982, a obţinut medalia de bronz la concursul „Ceaikovski“ din Moscova. Recent, a realizat primul disc cu *Introducere* şi *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns şi alte lucrări orchestrale de Elgar, Barber, cu orchestra Philarmonica sub conducerea lui Geoffrey Simon. În 1987, ea a primit subvenţia de 10.000 dolari de la Avery Fisher Artists Programme, destinată susţinerii carierelor tinerilor violonişti.

Desigur, lista tinerilor violonişti americani poate fi mereu lărgită, pe măsură ce apar numeroşi tineri atraşi de mirajul viorii şi de scena de concert.

M. ŞCOALA ENGLEZĂ CONTEMPORANĂ DE VIOARĂ

Scurt istoric

Anglia a fost totdeauna, în trecut ca şi astăzi, ospitalieră pentru violoniştii din străinătate, pe care i-a primit cu căldură şi bunăvoinţă, dar a încurajat puţin tinerii englezi dotaţi să facă din muzică o profesie. Timp de mai bine de 200 de ani, Anglia a fost dominată de muzicieni străini. „Violonistul, virtuozul anglo-saxon este o pasăre rară şi numai cîteva nume au supravieţuit secolelor". [1] Publicul îşi închipuia că britanicul este lipsit de charisma care înconjoară pe artistul importat. [2] Violoniştii erau breasla cea mai afectată de această prejudecată. Spohr, Paganini, Ysaye, Kreisler, erau nume cu implicaţii magice pentru publicul englez. Singura alternativă pentru violonistul britanic era să studieze în străinătate şi să se reîntoarcă de acolo cu o aureolă adăugată numelui său.

Într-adevăr de-a lungul timpului, a evoluţiei artei viorii numai cîteva nume au supravieţuit secolelor. Printre aceştia se numără: ***John Banister (1630-1679)*** care a fost lider în orchestra regelui Charles al II-lea, formată din 24 de viori, după exemplul francez, dar care şi-a pierdut poziţia din cauză că a declarat în faţa regelui că violoniştii englezi erau superiori celor francezi. El a fost primul interpret pentru care s-a publicat un afiş al concertului său. [3] Fiul său, John Banister a fost violonist la teatrul „Drury Lane" şi compozitor pentru muzica de scenă; Fraţii ***Alfred Holmes (1837-1876)*** şi ***Henry Holmes (1839-1905)*** s-au născut la Londra şi au studiat vioara cu tatăl lor care fusese format la şcoala lui Spohr. Prima lor apariţie a avut loc la 13 iulie 1847 la teatrul Haymarket, cu un program de duete, după care au întreprins împreună turnee de mare succes în Europa şi au cîntat la Kassel pentru Spohr, care le-a dedicat cele trei duete ale lui; ***John Dunn (1866-1940)*** s-a născut la Hull şi a studiat cu Schradieck la Conservatorul din Leipzig. [4] După apariţia sa ca solist la Covent Garden în 1882, el a cîntat cu toate orchestrele majore din Anglia, precum şi cu cele din Berlin şi Leipzig, dobîndind o faimă considerabilă ca solist şi exponent al perpetuării operei lui Paganini. El este cel care a introdus *Concertul* lui Ceaikovski în Anglia în 1902. [5] Dar numai ***Albert Sammons*** născut cu 20 de ani mai tîrziu, a fost primul violonist englez al cărui talent a fost de natură să atingă standardele internaţionale.

Totodată, învăţămîntul viorii a cunoscut în Anglia o continuă evoluţie şi dezvoltare. Astfel, Academia Regală de Muzică (*Royal Academy of Music*) a fost înfiinţată în 1822. Primul ei profesor de vioară a fost, într-adevăr, un englez, ***Nicholas Mori (1796-1839)*** dar el a fost urmat de francezul ***Prosper Sainton,*** un violonist excelent, pregătit cu Habeneck la Conservatorul din Paris. Lui Sainton i-a urmat un alt violonist francez, ***Emile Sauret,*** autorul celei mai cîntate cadenţe la *Concertul nr. 1* de Paganini, care a predat la Academia londoneză pînă în 1903. ***Bernard Molique (1802-1869),*** violonist german a trăit şi a predat la Londra între 1849 şi 1866. Cel mai bun student al său, englezul ***John Tiplady Carrodus (1836-1895),*** care a contribuit mult la creşterea nivelului cîntatului la instrumentele cu coarde în Anglia victoriană, şi-a împărţit forţele între solistică, activitate orchestrală şi învăţămînt. În 1880, a luat fiinţă la Londra *Şcoala de Muzică Guildhall* (Guildhall School of Music). Unul dintre primii ei profesori a fost ***Viotti Collins.*** În 1894, eminentul violonist August Wilhelmj a fost numit profesor principal de vioară; el s-a stabilit la Londra, unde a murit în 1908. De asemenea, în anii, 1930, Carl Flesch a activat ca profesor aici, iar în memoria şi respectul activităţii sale la Londra a luat fiinţă Concursul internaţional de vioară „Carl Flesch", a cărui primă ediţie a avut loc în 1945.

Din 1906 pînă în 1911, Leopold Auer a avut un studio de vară la Londra, pentru a răspunde multor cereri ale studenţilor săi. În timpul iernii, cei ce doreau să studieze cu Auer trebuiau să călătorească la Petersburg. Mai departe, vom prezenta cîţiva violonişti englezi importanţi prin talentul şi activitatea lor, care au depăşit mai mult sau mai puţin limitele locale şi naţionale.

Isolde Menges (1894—1976)

Isolde Menges [6)] s-a născut la Bringhton în 1894 şi, la patru ani, cînta melodii pe o vioară mică. La început a studiat cu tatăl ei care era director la Conservatorul din Brighton, iar în 1909, cînd avea 15 ani a studiat cu Auer la Petersburg. Debutul ei londonez a avut loc în 1913, iar cel american în 1916. A fost foarte aclamată în Statele Unite şi Canada, pentru virtuozitatea ei remarcabilă, rămînînd acolo pînă în 1919. În anii 1920, a concertat pe continentul european, înregistrînd prin fonograf *Concertul* de Beethoven în întregime cu Orchestra Royal Albert Hall, sub bagheta lui Sir Landon Ronald. În 1931, şi-a fondat propriul cvartet de coarde şi a acceptat postul de profesoară la Colegiul Regal de Muzică (*Royal College of Music*). Timp de zeci de ani, ea a fost favorita publicului englez care a admirat expresivitatea clasică şi stilul ei imaculat. A murit la Londra în 1976.

May Harrison (1891-1959)

May Harrison s-a născut în martie 1891, în Roorkee, India, unde tatăl său, colonelul inginer John Harrison lucra ca trimis regal britanic. Revenind în Anglia, ea a început studiul viorii la cinci ani, intrînd la Royal College of Music, unde a studiat cu Enrique Fernandez Arbos şi Achille Rivarde, făcîndu-şi astfel formaţia de bază în tradiţia franco-belgiană. La 10 ani a cîştigat Medalia de Aur a Colegiului, iar la 13 ani şi-a făcut debutul la Londra în sala St. James's Hall, sub bagheta lui Sir Henry Wood cu un program compus din *Concertul în Mi major* şi *Ciaccona de Bach, Concertul* de Mendelssohn şi *Introducere şi Rondo Capriccioso* de Saint Saens. Deşi a mers în 1909 la Petersburg unde a studiat cu Auer timp de trei luni, ea nu a schimbat nimic din formaţia sa de bază şi nu s-a socotit niciodată elevă a lui Auer. Vibratoul ei era unic, întrucît Rivarde, un maestru al vibratoului, a ajutat-o să dobîndească vibratoul lui Ysaye, ca element integrativ al artei sale [7)]. Un eveniment muzical în cariera ei a fost acela de a fi înlocuit, cînd avea 18 ani, pe Kreisler la Festivalul Mendelssohn din Helsinki, cu *Concertul* de Mendelssohn. La 15 ani, a cîntat cu Orchestra Simfonică din Madrid, iar la 19 ani a apărut cu Filarmonica din Berlin, şi de atunci a întreprins turnee în toată lumea, atît ca solistă cît şi cu sora sa, Beatrice, o desăvîrşită violoncelistă. Repertoriul ei era extrem de larg, pe care îl cînta din memorie. Astfel ea nu a avut nevoie decît de două săptămîni pentru a învăţa *Concertul* de Elgar în 1919, cînd a trebuit să înlocuiască din nou pe Kreisler. May şi sora sa Beatrice au devenit faimoase prin interpretarea *Dublului Concert* de Brahms, precum şi prin realizarea premierei *Concertului pentru vioară şi violoncel* de Delius în 1920, dedicat celor două surori. Delius i-a dedicat lui May şi *Sonata pentru vioară nr. 3,* a cărei premieră a avut loc în 1930 cu Sir Arnold Bax la pian. May Harison a murit la 8 iunie 1959, fiind înmormîntată la Limpsfield, alături de părinţii şi sora sa Beatrice, în vecinătatea cărora a fost reînhumat corpul lui Delius, prieten devotat al familiei Harrison.

Marie Hall (1884-1956)

Marie Hall s-a născut la 8 aprilie 1884, la Newcastle-on-Tyne. La vîrsta de zece ani, Marie Hall a atras atenţia lui Elgar care i-a dat cîteva îndrumări preliminare. Apoi, a studiat cu mai mulţi profesori locali în Londra unul dintre ei fiind însuşi August Wilhelmj. Dar, la sfatul lui Kubelik, şi-a completat studiile la Praga cu Sevcik. După ce şi-a făcut debutul plin de succes la Praga, Viena şi Londra, ea a început să aibă turnee intensive în Europa (a cîntat şi la Ateneul Român din Bucureşti), Anglia şi Statele Unite. După concertul ei din 1903 de la Londra pe care l-a susţinut cu Henry Wood la pupitrul Orchestrei Queen's Hall, Revista „Musical Times" a scris că „ea a fost chemată de şase ori după *Concertul* de Ceaikovski, iar la încheierea *Fanteziei Faust* de Wieniawski, a trebuit să se întoarcă pe scenă de nu mai puţin de nouă ori." 8)

Din 1902, Marie Hall a fost considerată unul din interpreţii virtuozi de frunte din Europa. Peste tot, era primită ca o regină. Ea nu a ezitat să cînte lucrări contemporane sau de compozitori mai puţin cunoscuţi. Astfel, a introdus în repertoriul ei fermecătoarea piesă dedicată ei de renumitul compozitor englez Vaughan Williams, *Lark Ascending* (Ciocîrlia urcînd spre cer), *pentru vioară şi orchestră,* pe care a cîntat-o cu un succes enorm. În 1911, s-a căsătorit cu impresarul ei şi, treptat, a fost văzută mai puţin pe scena de concert. Dar numele ei rămîne printre cele mai mari maestre-doamne ale arcuşului.

Albert Sammons (1886—1957)

Albert Sammons s-a născut în 1886 la Londra. Este unul din artiştii care, prin propriul său exemplu, a făcut mult pentru a ridica statutul interpretului britanic. Printre colegii săi, el era numit „propriul nostru Albert" (*Our own Albert*). Sammons s-a născut într-o familie muzicală. Tatăl său, un bun muzician amator, i-a dat primele lecţii de vioară. Cînd avea 11 ani, mergea ziua la şcoală, iar serile le petrecea cîntînd în orchestră într-un restaurant din Piccadily. Cînd a părăsit şcoala, un an mai tîrziu, experienţa lui în interpretarea clasicilor accesibili l-a făcut capabil să devină violonist profesionist, cîntînd în diferite orchestre, cum eră cea de la Hotelul Harrogate sau Orchestra ungară, cu care cînta des.

Prima breşă a lui Sammons a fost făcută în 1908, cînd conducea o orchestră mică la Hotelul Waldorf din Londra. ***Thomas Beecham (1879—1961),*** cunoscutul dirijor englez, a auzit că acolo era un violonist de o dexteritate neobişnuită. Cinînd într-o seară la acel restaurant în scopul de a-l auzi pe Sammons, Beecham i-a cerut să cînte un solo, drept care i s-a oferit Finalul din *Concertul* de Mendelssohn, pe care Sammons l-a cîntat cu o viteză care l-a uluit pe dirijor, deşi avea el însuşi reputaţia de a accelera timpii. Beecham a scris atunci pe o carte de vizită : „Splendid, dar tempoul este aşa şi aşa !“ [9] Răspunsul lui Sammons a fost că îl va cînta din nou la tempoul cerut. Beecham i-a oferit imediat lui Sammons un loc în orchestra sa, devenind apoi concertmaistru pentru cinci ani. Beecham nu şi-a pierdut niciodată entuziasmul pentru Sammons.

Sammons a luat doar cîteva lecţii izolate de la John Saunders şi Frederick Weist-Hill (un fost elev al lui Ysaye), dar, ca şi eminenţii săi predecesori, Paganini, Ole Bull sau Lipinski, el a fost de fapt un autodidact. Totuşi, tehnicii sale nu-i lipsea nimic. Printr-o asiduă concentrare asupra studiului aspectelor importante ale tehnicii, a dobîndit o astfel de stăpînire a instrumentului, încît a devenit remarcabil atît ca solist cît şi ca profesor.

În 1909, pasiunea lui pentru muzica de cameră l-a condus pe Sammons la formarea acelui cvartet faimos numit Cvartetul Londrei (*London Quartet*), care a durat pînă în 1919, cînd a renunţat la el pentru a se consacra activităţii de solist.

Cariera lui Sammons ca virtuoz a început cu o remarcabilă interpretare a *Concertului în Sol minor* de Bruch sub conducerea lui Stanford la Queen's Hall în 1911. La cîteva zile după acel eveniment, a primit o scrisoare de la Sir Landon Ronald cu elogii şi cu invitaţia de a-i oferi un concert la Albert Hall, cea mai mare sală de concert din Londra. În acelaşi an a fost numit Muzician al Regelui George al V, iar în 1912 a fost ales să cînte *Concertul în Si minor* de Saint Saëns în prezenţa Regelui, a Reginei Mary şi a bătrînului compozitor, în Queen's Hall.

În timpul primului război mondial, condiţiile nu au mai permis artiştilor străini să viziteze Insulele Britanice, Sammons dobîndind reputaţia unui violonist de prim rang al Angliei. Publicul a început să realizeze că avea un talent nativ remarcabil în Albert Sammons. Cînd Ysaye l-a ascultat pentru prima dată, a exclamat: „În sfîrşit, Anglia are un mare violonist!“ [10] Muzicologul american Boris Schwartz l-a ascultat pe Sammons în 1932 şi scrie despre impresiile lui: „L-am ascultat pe Sammons în 1932 şi l-am apreciat ca fiind comparabil cu virtuozii continentali cei mai buni — tehnică impecabilă, elocvenţă mare, dar controlată, muzicalitate profundă — fără ostentaţie. Am început să mă întreb de ce nu l-am auzit pe Sammons înainte? Era un artist evident iubit şi admirat în ţara lui proprie, dar lumea din afară nu a cerut să-l audă“. [11] Nu era nimic particular, „insular", în interpretarea lui Sammons. Interpretarea era în totalitate onestă şi sinceră, lirică dar nu sentimentală, accentuînd un stil sănătos, nobil şi bărbătesc. Activitatea sa ca virtuoz a fost asociată cu munca pentru interpretarea *Concertului* de Elgar. Era trist, fiindcă acest concert frumos fusese neglijat de la premiera din 1910 realizată de Kreisler. Sammons a cîntat *Concertul* de Elgar pentru prima oară la 23 noiembrie 1914, în Queen's Hall, cu Vasili Sofonov dirijînd orchestra simfonică a Londrei (*London Symphony Orchestra*). Atunci, Sammons era unul din foarte puţinii violonişti capabili să atace acest concert, căruia i-a dedicat mult timp de studiu. Interpretarea sa a primit numai elogii din partea criticii muzicale. Mai tîrziu, prin prezentarea de mai multe ori a acestui concert, Sammons a devenit unul dintre mari exponenţi ai lui. În 1929, a înregistrat pe disc *Concertul* de Elgar, aceasta fiind prima înregistrare a întregului concert. L-am ascultat transmis într-o emisiune de radio BBC, l-am înregistrat pe casetă, l-am reascultat de multe ori, pentru că simţi că este ceva de care nu te mai poţi desprinde. Nu numai tonul cald şi mătăsos sau tehnica miraculoasă şi modul personal de realizare a pasajelor te copleşesc, dar este ceva în interiorul fluxului curgător al concertului, prin meandrele şi capcanele sale, în spiritul de ansamblu al interpretării, care te pune în faţa unui miracol sonor, unde şi pasajele tehnice au poezia lor. Mi se pare cu totul deosebit acest concert (se ştie că nu în orice interpretare iese la suprafaţă, în acelaşi grad, conţinutul şi frumuseţea lăuntrică a unei lucrări muzicale) în înregistrarea lui Sammons, faţă de tot ce am auzit într-o sală de concert sau în altă înregistrare. Elgar însuşi şi-a dat seama că Sammons a fost extrem de ataşat concertului său. La fel a gîndit şi Delius, care i-a încredinţat *Concertul* său, Sammons a devenit interpretul lui ideal.

În general, numele lui Sammons este strîns legat de creaţia compozitorilor britanici ale căror lucrări le-a adus pe scena de concert, susţinîndu-le cu o mare convingere. Nu este surprinzător că Britania muzicală l-a numit pe Sammons: *Albert al nostru*.

Sammons a fost, de asemenea, un excelent pedagog, fiind profesor la Colegiul Regal de Muzică. După 1946, cariera sa a început să fie redusă din cauza unei boli musculare care s-a înrăutăţit progresiv şi care l-a scos prematur şi îndurerat din activitatea muzicală, încetînd din viaţă la Londra în 1957

Alfredo Campoli (1906-1991)

Alfredo Campoli s-a născut în 1906, la Roma. Tatăl său a fost profesor de vioară la Academia Santa Cecilia şi lider al Orchestrei Massima. Mama sa, Elvira Celi, a fost o cunoscută soprană dramatică care a întreprins turnee cu Enrico Caruso şi a cîntat de multe ori la Scala. În 1911, cînd a fost angajată pentru o stagiune la Covent Garden, familia Campoli s-a mutat în Anglia şi nu s-a mai întors niciodată în Italia.

Alfredo a arătat interes pentru vioară la vîrsta de patru ani, luînd primele lecţii de la tatăl său, care a rămas singurul lui îndrumător. A făcut progrese rapide, astfel că, la zece ani, era gata să se prezinte în faţa publicului din ţara sa adoptivă. La 12 ani, Alfredo a cîştigat cîteva premii întîi, două medalii de aur şi o cupă de argint în competiţii muzicale. În beneficiul altor candidaţi, autorităţile i-au cerut să se abţină de la intrarea în competiţiile viitoare. Totuşi, i s-a permis să intre în concursul Festivalului Muzical al Londrei, la Central Hall, Westminster, în 1919, cînd a luat Medalia de Aur pentru interpretarea primei părţi a *Concertului* de Mendelssohn.

La 16 ani, Campoli şi-a făcut debutul la Wigmore Hall, la 18 mai 1923. O notă în subsolul programului informa că „certificatul de naştere poate fi verificat în vestibul", întrucît băiatul era corpolent şi arăta mai în vîrstă decît anii săi. Programul a cuprins *Concertele* de Bruch şi Wieniawski şi *Sonata în Re major* de Nardini, program ce putea fi ales şi de un veteran. Cotidianul „The Morning Post" a declarat că a cîntat „nu ca un copil precoce, ci ca un artist matur". [12] Poate cel mai semnificativ comentariu a fost cel din „Daily Express", potrivit căruia „talentul său poate fi de durată". [13]

Totul părea că se îndreaptă spre o mare carieră solistică, pînă cînd efectele crizei mondiale au pătruns şi în muzică, ca şi în alte arte. Totuşi, în ciuda depresiunii economice, industria gramofonului înflorea, emisiunile de radio continuau să dezvolte noi tehnici care sporeau popularitatea şi răspîndirea lor la mari distanţe. Efectul cumulativ al acestor două elemente a făcut din participarea la concertele publice un lux. Peste tot, multe săli au fost închise şi chiar Kreisler şi Heifetz puteau face cu greu săli pline. Unii muzicieni au optat pentru alte profesiuni. Este neîndoios că, în acel timp, lumea muzicală a suferit o pierdere pe care nu o va putea niciodată evalua şi recupera.

Campoli a avut norocul să fie angajat pentru o serie de concerte celebre cu Melba şi Clara Butt şi, totodată l-a asistat pe tatăl său în activitatea de predare a viorii. În 1926, Edward Lewis i-a cerut lui Campoli să formeze o orchestră mică spre a înregistra cîteva piese clasice populare pentru „Decca". Cu acea orchestră s-a înregistrat *Serenada* de Heykins şi s-au vîndut în cîteva luni o jumătate de milion de discuri. În doi ani, orchestra sa de salon a devenit cunoscută în întreaga Anglie. A fondat un trio şi a lucrat cel puţin pentru şase ansambluri în studiouri de film şi cu caracter uşor distractiv, în general. Cînd s-a deschis, în 1931, Hotelul Dorchester, orchestra sa de salon s-a mutat acolo pentru a asigura muzica distractivă, Campoli dovedindu-se a fi un excelent dirijor, ca şi un superb violonist. El spunea: „Totdeauna am încercat să fac orchestra să cînte". [14] (El foloseşte în loc de cuvîntul englez *to play* = a cînta la un instrument, cuvîntul *to sing* = a cînta cu vocea). Dar, ceea ce făcea ca mulţimea de oameni să vină să-l asculte, era mai ales căldura personalităţii lui.

Tatăl său nu era mulţumit şi impresionat de succesele fiului său. Dar Campoli nu a regretat niciodată decizia luată. În ciuda fenomenalului său succes în muzica uşoară, Campoli nu a renunţat la ambiţia sa originară. A continuat să practice repertoriul clasic, apărînd curent în recitaluri şi ca solist cu orchestra. În 1938, a cîntat *Concertul no. 1* de Paganini la prima sa apariţie în seria Concertelor de Promenadă (PROMS) în Sala Albert Hall, sub bagheta lui Sir Henry Wood.

După al 2-lea război mondial, Campoli s-a reîntors la domeniul clasic, dobîndind repede o reputaţie internaţională. Şi-a făcut debutul american în 1953, cu Filarmonica din New York, sub conducerea lui Georg Szell, cîntînd *Simfonia Spaniolă* de Lalo, inaugurîndu-şi turneul în Statele Unite şi Canada. De atunci, Campoli a concertat aproape în fiecare ţară din lume. A întreprins multe turnee în Canada, Australia şi Noua Zeelandă şi a vizitat de două ori Uniunea Sovietică şi Japonia, unde a făcut cîteva discuri. La Moscova a realizat premiera *Concertului* pe care Sir Arthur Bliss i l-a dedicat lui, bucurîndu-se de o caldă primire. David Oistrach a participat la cîteva concerte ale lui şi l-a vizitat în cabină pentru a-l felicita.

Repertoriul lui Campoli este foarte larg, dar limitat cînd este vorba de muzică contemporană. „Sînt foarte ataşat de Walton — spune el — pe care l-am cîntat de multe ori. Dar refuz să merg mai departe de acest concert. Muzica atonală nu este pentru mine. În opinia mea, aceasta nu este o muzică reală pentru vioară.“ 15) Deşi este iubitor al muzicii baroc, clasice şi romantice, Campoli spune că a trebuit să cînte *Concertul* de Mendelssohn de aproape 900 de ori. El priveşte vioara ca pe un instrument care „cîntă“ (în sensul vocii umane; în engleză = *singing instrument*). Vioara este un adevărat instrument al bel-canto-ului. Este interesantă declaraţia lui Campoli în interviul cu Margaret Campbell: „De la începutul începutului, eu am fost învăţat stilul cantabil al *bel canto-ului* în execuţia la vioară. Tatăl meu credea că vioara este cel mai fin instrument făcut de mîna omului, din cauză că este foarte aproape de vocea umană“. 16) Totdeauna interpretarea sa respiră *bel canto*, stilul cantabil, apropiat de vocea umană. Este *credo-ul* lui din totdeauna de violonist. Strălucirea, tonul său cald şi cantabil şi un elegant şi relaxat arcuş sînt caracteristicile interpretării sale la vioară. A fost supranumit „violonistul *bel canto*-ului“. Nu este greu să înţelegi de ce, cînd îl întrebi pe care violonişti îi admiră cel mai mult, el îi numeşte pe Kreisler, Szigeti şi Grumiaux.

Campoli a avut o activitate discografică bogată, fiind solicitat de companiile de înregistrări pentru tonul său cald, de *bel canto*. Multe din discurile lui vechi au fost reproduse cu tehnica de azi, incluzînd *Concertele* de Elgar, Saint Saëns şi Beethoven. În 1976 a înregistrat *Dansurile Spaniole* de Sarasate, introducînd-o şi pe eleva sa, neo-zeelandeza Belinda Bunt, cu o uluitoare interpretare a dansului *Navara* de Sarasate.

Într-un recital la Wignore Hall în 1975, Campoli a deschis programul cu *Trilul diavolului* de Tartini, cu cadenţa sa proprie, după care a urmat *Ciaccona* de Bach. Apoi a cîntat cu Belinda Bunt *Tema cu variaţiuni La Folia* de Vivaldi pentru două viori, violoncel şi bass continuo, probabil prima prezentare în Anglia. Apoi Campoli şi eleva sa au oferit publicului ca „bis“ *Navara* de Sarasate. Concertul a avut loc numai cu cîteva săptămîni înainte de cea de-a 72-a aniversare a lui Campoli.

În lunga şi distinsa sa carieră, Campoli a arătat că, fie că este vorba de muzică uşoară sau de cea grea, tonul cantabil atît de iubit de Viotti şi Spohr şi de urmaşii lor este calitatea supremă pe care o admiră publicul şi de-a lungul istoriei viorii numai sunetul frumos a fost cel care a rămas în memorie. Acesta este sensul duios şi admirabil al lungii cariere a slujitorului „bel canto-ului“ în arta viorii. La 27 martie 1991, Alfredo Campoli a încetat din viaţă la Londra.

Primii cîştigători ai concursului Flesch

Carl Flesch a trăit în anii 1930 la Londra, aducîndu-şi o contribuţie de seamă la viaţa muzicală şi la dezvoltarea şcolii de vioară britanice. În 1945, la un an de la moartea sa, a luat fiinţă primul concurs de vioară „Carl Flesch“, deschis tuturor violoniştilor de orice naţionalitate, care decernează Medalia Carl Flesch „pentru excelenţă în cîntatul la vioară“. Concursul avea loc la început la Şcoala de muzică Guildhall, sub organizarea şi administrarea acestei academii de muzică. Din 1968, Concursul „Flesch“ a fost preluat de Consiliul Artelor oraşului Londra şi a devenit parte integrantă a Festivalului Londrei (*City of London Festival*). De-a lungul anilor, ediţiile succesive ale Concursului Flesch au produs mulţi laureaţi, dintre care unii s-au impus pe scena de concert internaţională.

Primul cîştigător (înţelegem pe cel care a luat premiul I) al concursului din 1945 a fost ***Raymond Cohen.*** El s-a născut în 1919, la Manchester. La vîrsta de 15 ani, a cîştigat bursa Brodsky pentru Colegiul Regal de Muzică din Manchester, unde a studiat cu distinsul profesor Henry Holst. La vîrsta de 20 ani, a cîntat trei *Concerte* într-o seară: Bach (*Mi major*) Mendelssohn şi Brahms. Dar cariera i-a fost întreruptă de serviciul militar, nemaifiind în stare să se menţină în formă ca violonist. Cîştigarea Concursului Flesch a fost de bun augur pentru cariera sa, primind numeroase angajamente ca solist cu orchestre britanice. Din 1959 pînă în 1965, a fost concertmaestru (lider) al orchestrei Filarmonicii Regale (Royal Philharmonic Orchestra), sub conducerea lui Thomas Beecham.

Anul următor (1946), concursul a fost cîştigat de ***Norbert Brainin.*** El s-a născut la Viena, în 1923 şi a studiat cu Rosa Hochmann şi R. Odnoposoff înainte de a se stabili la Londra către sfîrşitul deceniului 1930-1940. La Londra, el a devenit studentul lui Max Rostal şi, pentru scurt timp, a studiat cu Flesch. După obţinerea Medaliei Flesch, Brainin s-a asociat cu celistul Lovett şi cu violoniştii Nisel şi Schidlof (amîndoi studenţi ai lui Rostal), formînd Cvartetul de Coarde Amadeus (Schidlof a trecut la violă). De la debutul lor plin de succes din 1948, Cvartetul Amadeus a dobîndit un renume bine-meritat în întreaga lume, timp de 40 de ani, pînă în 1987, cînd s-a dizolvat, în urma morţii lui Schidlof. Breinin s-a dedicat învăţămîntului, ca profesor la Royal Academy of Music din Londra.

În 1947, Concursul Flesch a fost cîştigat de un alt tînăr emigrant din Viena, ***Erich Gruenberg (născut în 1924).*** El a studiat vioara la Viena şi s-a salvat de teroarea nazistă la vîrsta de 14 ani, plecînd cu o bursă la Conservatorul din Ierusalim. După ce a lucrat cu concertmaestrul Orchestrei de Radio a Palestinei, a venit la Londra în 1946, devenind cetăţean britanic în 1950. Succesul său la concursul „Flesch" i-a adus angajamente ca solist şi interpret de muzică de cameră. De-a lungul anilor, a deţinut diferite poziţii de concertmaestru la London Symphony Orchestra, la Royal Philharmonic şi la alte orchestre. A fost conducătorul Noului Cvartet de Coarde al Londrei (*New London String Quartet*), timp de zece ani şi este, de asemenea, cunoscut ca violonist în trio şi duo sonate. Este pasionat de muzică contemporană, înregistrînd piesa *Quatuor pour la fin du temps* (Cvartet pentru sfîrşitul timpului) de Messiaen, înregistrare bine apreciată în lumea muzicală. A cîntat pe o superbă vioară Stradivarius pînă de curînd, cînd i-a fost furată.

Ralph Holmes (1937-1984)

Ralph Holmes s-a născut în Kent, în 1937, într-o familie muzicală. Tatăl său era învăţător şi cînta la vioară şi pian. Mama sa era cîntăreaţă cu studii, dar şi-a abandonat ambiţiile profesionale cînd s-a căsătorit. În 1941, cînd tatăl său era în serviciul armatei, Ralph, în vîrstă de patru ani, s-a ascuns sub pian, încercînd să-şi pună talentul la încercare cu vioara tatălui său. La întoarcerea din război, acesta a fost surprins de progresele fiului său. La 10 ani, Ralph, a primit o bursă la Academia Regală de Muzică din Londra, unde a studiat cu David Martin. În urma unui curs de vară pentru orchestre de tineret de la Sherborne, condus de Ernest Read, Holmes a fost invitat să cînte *Concertul* de Mendelssohn cu Royal Philharmonic în Central Hall, Westminster. La aceste concerte pentru tineri se cînta de obicei numai o parte dintr-un concert, dar Ralph (care avea 13 ani) a cerut să cînte întregul concert. Zece zile mai tîrziu, Ralph a susţinut un recital la Academia Regală de Muzică, al cărui program a inclus lucrări de Wieniawski, Paganini şi *Ciaccona* de Bach.

În timpul următoarelor două veri, Holmes a studiat cu George Enescu la Paris. Tatăl său îl înscrisese pe Ralph la o şcoală anglo-franceză în scopul îmbunătăţirii cunoştinţelor de limbă franceză ale fiului său, dar în realitate era vorba de pregătirea sa pentru a studia cu Enescu. Experienţa contactului cu Enescu a lăsat o amprentă profundă în viaţa sa muzicală. Spunea, într-un interviu cu Margaret Campbell: „Enescu a fost o inspiraţie reală pentru mine, cum a fost pentru mulţi alţii, avînd o puternică influenţă asupra dezvoltării mele muzicale. El m-a ajutat să înţeleg rolul violonistului ca interpret, dîndu-mi un ajutor vital în înţelegerea diferitelor stiluri muzicale. Maestru al stăpînirii mai multor limbi, el putea vorbi fluent în oricare limbă a elevului său şi putea acompania atît de frumos numeroase concerte şi piese la pian — evident, din memorie. Şi totuşi, cu aceste calităţi

— ca violonist, compozitor, dirijor, pedagog —, el radia o profundă modestie. Enescu era meticulos în problema digitaţiei. Trebuia să lucrezi serios la orele mici digitaţia pe care maestrul a recomandat-o. În mod deosebit erau importante îndrumările lui Enescu în Bach, unde fiecare partită devenise o pasiune (un hobby). Enescu insista ca, în digitaţia la fugi, să menţii integritatea fiecărei voci". [17]

Holmes îşi reaminteşte de lecţia cu Enescu asupra piesei *Tzigane* de Ravel. Enescu i-a făcut lui Holmes deosebit de clară comparaţia dintre Ravel-francezul care a scris *Tzigane* în maniera idiomului lăutăresc şi Sarasate care a scris *Zigeunerweisen* de la sursă. Holmes vorbea totdeauna cu mare respect şi admiraţie despre Enescu, fiind convins că tot ce a învăţat cu Enescu, fie o *Sonată* de Beethoven ori o *Partită* de Bach, a rămas valabil peste ani şi ani. Cu privire la decizia sa de a deveni violonist profesionist, Holmes spune: „Ideea de a cînta în public şi de a face o carieră de această natură a apărut la o vîrstă tînără. Dar, după studiile cu Enescu, totul a apărut cu cea mai mare claritate" [18] Holmes este unul din laureaţii concursului „Enescu", de la Bucureşti (1958).

În aprilie 1953, cînd avea 16 ani, Ralph a cîntat *Concertul* de Mendelssohn cu Orchestra Naţională de Tineret, la primul ei concert în Royal Festival Hall. A urmat apoi un an de studiu intens pentru pregătirea recitalului de debut londonez. Acesta a avut loc la 29 octombrie 1954, cu Gerald Moore la pian. Criticile au fost entuziaste. „Times" aprecia: „Totul sugera că îşi va încheia cariera ca unul din cei mai mari violonişti pe care i-a produs această ţară". [19]

După ce a terminat Academia, Holmes a făcut doi ani serviciul militar. Aici, a găsit o orchestră de coarde cu care a cîntat deseori în concerte oficiale. Cariera sa se dezvolta bine. În faţa sa stăteau multe angajamente. El a cîntat *Concertul* de Max Bruch cu Orchestra Naţională de Tineret, sub conducerea lui Adrian Boult, la primul său concert în seria concertelor PROMS, în Albert Hall.

Dar, în 1964, Holmes a trecut printr-o criză de autoîncredere, în special în legătură cu problema arcuşului. Apoi, deodată, în mijlocul concertului de Ceaikowski în Albert Hall, a simţit că braţul drept i s-a încordat. Cînd *vibratoul* său a început să-i facă şi el probleme, Holmes şi-a dat seama că ceva este în neregulă. Trecuseră 10 ani de la ultima lecţie cu David Martin. De aceea, a decis să meargă la un curs de reîmprospătare a tehnicii cu Galamian, la New York. Experimentînd o nouă metodă de ţinere a arcuşului, prin acţiunea degetelor mîinii drepte deasupra degetului mare, opus, aşezat sub baghetă, astfel ca arcuşul să se poată mişca în sus şi în jos pe coardă cu mai multă libertate şi flexibilitate a braţului, Holmes şi-a rezolvat, în final, problemele, astfel că debutul său la Carnagie Hall în 1966 a fost foarte bine cotat de critici. După aceea era greu să-ţi imaginezi, văzîndu-l cîntînd pe Holmes, că ar fi avut cîndva probleme ale mîinii drepte. Tonul părea să curgă din braţ cu multă cantabilitate. Tehnica sa, fără efort, era totdeauna subordonată muzicii. El putea face ca o linie melodică să cînte ca o pasăre, dar, în acelaşi timp, arcuşul său putea tot aşa de bine să „muşte“ cu răzbunare din coardă în *Tzigane* de Ravel sau în *Sonata Solo* de Bartók.

Holmes a avut un repertoriu extensiv şi variat, cuprinzînd 53 de concerte, de la Bach la Havergal Brian, inclusiv dificilul *Concert* de Schönberg pentru care violonistul ar avea nevoie — se spune — de şase degete. El cînta toate cele şapte *Concerte* de Mozart. În 1978, l-a înlocuit intempestiv pe Josef Suk în două concerte de Mozart la Royal Festival Hall, solicitat în ultimul moment. Cînd a cîntat *Concertul* de Alban Berg cu Orchestra Naţională a Studenţilor Britanici la Viena. „Kurier“ a scris: „Un englez a trebuit să vină să ne arate ce romantic şi subtil era Berg!“ 20) În 1979, Holmes a cîntat concertul de Hamilton Harty, o lucrare care s-a auzit rar de cînd Szigeti a cîntat-o în 1909, în Irlanda, cu Orchestra din Ulster şi în Manchester cu Orchestra Hallé. A înregistrat de asemenea cu Orchestra din Ulster, odată cu concertul de Harty şi frumoasa piesă Variaţii pe o Arie din Dublin (*Variations on a Dublin Air*), de acelaşi compozitor.

Pe scena de concert, Holmes avea o ţinută care inspira căldură şi sensibilitate, aducînd publicului satisfacţie şi bucurie. Avea grijă totdeauna să se analizeze dacă i-a plăcut lui cum a cîntat, fiecare interpretare fiind născută dintr-un serios respect pentru muzică. În inima muzicii sale, era un mare sens de integritate, fără efecte de dragul efectelor, fără nici o extrafiguraţie. Dar, din nefericire, Anglia a pierdut un excelent violonist a cărui carieră a sfîrşit tragic în 1984, cînd a murit prematur, la 47 de ani, la apogeul carierei sale. În memoria sa, Peter Dickinson a compus un *Concert de vioară,* căruia violonistul austriac Ernst Kovacic i-a făcut premiera cu Orchestra Filarmonică BBC la Leeds, la 31 ianuarie 1987.

Ifrah Neaman (n. 1922)

Ifrah Neaman s-a născut în Palestina, în 1922. A studiat Conservatorul din Paris, unde a cîştigat premiul I la vîrsta de 15 ani. Neaman a venit la Londra în 1937 în scopul de a-şi continua studiile cu Flesch şi Rostal. Concertul său de debut în 1944 a stîrnit multă atenţie, cînd l-a înlocuit pe Rostal în ultimul moment, cîntînd *Concertul* de Beethoven cu orchestra London Symphony.

De atunci, Neaman a devenit unul dintre cei mai distinşi violonişti ai Marii Britanii şi a început să aibă multe concerte şi turnee în toate părţile lumii. Este cunoscut în mod particular ca un elocvent şi neobosit interpret al lucrărilor unor compozitori contemporani, multe fiind scrise pentru el.

Londra a rămas centrul activităţilor sale muzicale. În 1958, cînd Max Rostal a părăsit definitiv Londra după 25 de ani de activitate fructuoasă, Neaman a fost cel care i-a luat locul, devenind profesor de vioară şi şeful Departamentului de studii pentru soliştii avansaţi la Şcoala de Muzică şi Dramă Guildhall (*Guildhall School of Music and Drama*) din Londra, unde conduce dezvoltarea artistică a unor tineri violonişti din mai multe ţări, între care unii sînt acum nume familiare pe scenele de concert din Marea Britanie şi din alte ţări (Andrew Watkinson şi alţii). Concomitent cu această activitate, Neaman este director al concursului internaţional de vioară „Carl Flesch“ din Londra, precum şi membru în juriile mai multor concursuri internaţionale de vioară ca „Regina Elisabeta“ din Bruxelles. Preocupat să vină în sprijinul tinerelor talente, oriunde s-ar afla ele, Yfrah Neaman a organizat propriul său concurs de vioară în Germania, la Mainz, sub numele său, „Concursul Internaţional Ifrah Neaman pentru violonişti“ (*Internationaler Yfrah Neaman — Wettbewerb für Violonisten*), care şi-a ţinut a treia ediţie în martie 1991 cu două secţii — prima pentru juniori în vîrsta de 12-16 ani cu un program adecvat, dar *op. 12, 23* sau *24* de Beethoven, *Solo Sonata no. 2* de W. Kreneck, *Solo Sonata* (partea I) de Bartok. O piesă de bravură şi *Concertul* de Mozart *Nr. 1 în Re major* sau *Nr. 3* de Schubert, *Tema cu Variaţiuni* de O. Messiaen, O piesă de virtuozitate din secolul al 19-lea sau al 20-lea de 12 minute, *Concertul no. 8 „Gesangsszene“* de L. Spohr) şi a doua secţie pentru seniori în vîrstă de 17-22 ani cu un program şi mai pretenţios (*Partita în Si minor* şi *Partita în Re minor de Bach,* un *Capriciu* de Paganini. O *sonată* dintre *op. 12, 23* sau *24* de Beethoven, *Solo Sonata no. 2* de W. Kreneck, *Solo Sonata* (partea I) de Bartok, o piesă de bravură şi *Concertul* de Mozart (*No. 2 KV 211*). Yfrah Neaman dă de asemenea cursuri de măiestrie în Marea Britanie, în Europa, precum şi în Japonia. La începutul anilor 1980, l-am ascultat la Ateneul Român în Bucureşti cu un concert de Bach pe care l-am admirat pentru puritate, stil, fermitatea arcuşului şi realizarea spiritului muzicii lui Bach. Yfrah Neaman a îndrumat mulţi tineri din România, fiind un prieten al Academiei de Muzică din Bucureşti.

Desmond Bradley (n.1934)

Desmond Bradley s-a născut la Melbourne, în Australia, la 12 octombrie 1934. Tatăl său a fost violonist, iar mama sa a fost pianistă de concert. Primele lecţii le-a luat de la tatăl său, ajungînd ca la patru ani să cînte cîteva solouri în public, iar la şapte ani, în 1941, să susţină recitalul de debut la Conservatorul „Albert“ din Melbourne. În anul următor, a apărut ca solist cu Orchestra simfonică din Melbourne, cîntînd *Concertul* de Bériot. La vîrsta de opt ani, a cîntat cu aceeaşi orchestră *Concertul* de Mendelssohn, pe care l-a repetat de patru ori în faţa unei audienţe de 3000 de spectatori. În 1945, la 11 ani, Bradley a cîntat *Concertul* de Beethoven la Wonga Park, Victoria, într-o sală de 11000 de locuri. În 1946, a cîştigat Premiul Naţional Australian într-un dificil concurs în care limita de vîrstă era de 30 de ani, iar el avea numai 12 ani. La vîrsta de 15 ani, a făcut primul turneu australian de 100 de concerte, ceea ce la anii lui era un adevărat tur de forţă.

În 1950, Bradley a venit la Paris, unde l-a întîlnit pe George Enescu, cu care a studiat trei ani. Despre această experienţă, afirmă: „A doua mea experienţă a fost cînd l-am ascultat pe Enescu cîntînd concertul în La minor de Bach cu orchestra de coarde în sala Gaveau din Paris, numai cu o săptămînă înainte de a-l întîlni pentru prima oară. Deşi atunci nu mai era în formă (Enescu era în vîrstă de 70 de ani, cu cîţiva ani înainte de sfîrşitul vieţii n.n.), interpretarea sa a avut un puternic impact asupra mea, pe care mi-l aduc aminte şi azi". [21]

În 1951, a debutat în Paris, la 17 ani, iar în 1953 a urmat debutul la Londra, după care a apărut ca solist cu London Philharmonic în Albert Hall. Acest succes a fost urmat de apariţia sa ca solist cu Orchestra Pro Arte în sala Royal Festival Hall în 1955, sub bagheta lui Sir Molcom Sargent.

În perioada 1956-1972, Bradley a fost integrat într-o intensă activitate muzicală variată, un loc central ocupîndu-l compoziţia. Deasemenea, a fost concertmaestru la Zürich şi Londra. În 1972, a devenit lider al Orchestrei Noua Filarmonie (New Philharmonia) din Londra, cu care, în 1973, a cîntat în Festival Hall propriul său concert, sub conducerea lui Sir Adrian Boult, iar în 1975 a cîntat *Concertul* de Ceaikovski, sub bagheta lui Riccardo Muti.

Concertul său de vioară a fost înregistrat pe disc cu el însuşi ca solist. Desigur, este un fapt merituos pentru un violonist contemporan de a se pasiona cu acelaşi elan şi de compoziţie, ceea ce era un fapt uzual numai pentru maeştrii trecutului. Bradley a compus nu numai concertul de vioară ci şi alte multe lucrări, inclusiv simfonii: *Rapsodia pentru vioară şi pian, Suita de concert pentru vioară şi pian, Tablouri de concert pentru vioară şi pian, Imagini mistice pentru tenor, vioară, violă, violoncel, chitară şi clavecin, Simfoniile no. 1* şi *2, Fantezie pe trei cîntece din „West Side Story"* de Bernstein, *Şase rapsodii pentru vioară şi ansamblu cameral, Sonata pentru vioară* şi *pian, Romanţa pentru două viori.* A scris de asemenea, cadenţe pentru *Concertul no. 3* de Mozart, pentru *Concertele* de Beethoven şi Brahms, şi, fapt important a creat o versiune orchestrală a *Piesei de Concert pentru violă şi pian* de George Enescu. Pe baza experienţei sale privind stăpînirea viorii, Bradley a creat un sistem propriu de game intitulat „Arta Viorii" (*The Art of the Violin*), pe care l-a publicat în 1981, de mare utilitate pentru violoniştii de toate vîrstele.

Un loc important în viziunea sa de violonist îl ocupă practica la vioară, studiul zilnic şi eficient. Desigur, metodele de practică diferă de la un violonist la altul. În esenţă, spune Bradley, „a practica ar trebui să fie totdeauna o experienţă muzicală. Cînd îţi însuşeşti o lucrare nouă, încerci să descoperi structura lucrării ca întreg şi, în acelaşi timp, să descoperi esenţialul tehnic ca frazare şi digitaţie. Odată cu dezvoltarea procesului de pregătire a unei lucrări, este necesar ca totdeauna să recurgi la propria experienţă muzicală. Aş spune că un secret al practicii este de a cînta o frază rar, fie că este un pasaj tehnic sau o frază melodică, cu extremă puritate şi fără *vibrato*". [22]

O experienţă valoroasă a lui Bradley, utilă pentru violonişti, este aceea a *memorizării.* El a interpretat totul din memorie şi, după cum mărturiseşte, nu a avut niciodată *lapsusuri* în concert. Este aceasta o problemă importantă, fiindcă dacă Paganini a rupt-o cu vechea practică de a cînta în concert pe note, astăzi a apărut la unii violonişti mai tineri practica de a cînta pe note, chiar şi în concerte cu orchestra. De ce oare? Este adevărat că memorizarea cere timp şi concentrare fizică şi mentală, dar viaţa de azi abundentă şi rapidă fură timpul de studiu şi afectează controlul asupra evenimentelor vieţii personale. Esenţialul în problema memorizării este pasiunea şi nevoia de a studia, foamea de repertoriu nou, apoi de a-l menţine în actualitate, într-un mare respect pentru muzică şi public. Bineînţeles că este nevoie şi de a stăpîni o tehnică eficientă de memorizare. Bradley spune: „Cheia memorizării este impulsul muzical. Stabileşte digitaţia şi frazarea, cîntă o parte a lucrării pentru cîteva zile şi apoi începe experimentul cu ea fără să priveşti partitura. Repede vei descoperi că poţi să cînţi mai bine din memorie. Părţile celelalte vor fi uşor stăpînite şi introduse în sistem". [23] Desigur, acesta este doar primul stadiu al memorizării. Bradley are în vedere încă două stadii: a) studiul piesei din memorie în ritmuri diferite, repetiţia cu acompaniament, studiul cu metronom etc. şi b) controlul mental al memorizării, simţirea armoniei fizice cu muzica însăşi şi un grad înalt de control al purităţii, cîntînd frazele tehnice sau melodice foarte rar şi fără *vibrato*. „Este surprinzător — afirma el — că există mulţi violonişti destul de dotaţi care nu pot cînta fără *vibrato*. *Vibratoul* este un procedeu tehnic vital, dar el se adaugă ca un element de expresie şi niciodată nu poate fi confundat cu pregătirea tehnică a lucrării. Aş merge chiar mai departe şi aş spune că vibratoul este totdeauna o problemă de expresie şi nu o funcţie automată". [24] *Vibratoul* vine la rînd în faza finală de modelare melodică, expresivă şi afectivă a piesei. Cel mai puternic antidot al deficienţelor de memorizare şi al deconcentrării este autoabsorbţia completă în muzica respectivă (acasă şi pe scenă) şi ignorarea tuturor diversiunilor străine de origine internă sau externă. Experienţa ca violonist a lui Bradley este vastă. El a aprofundat toate problemele esenţiale ale viorii, ca tehnică şi artă, dovedindu-se, prin întreaga sa activitate muzicală, a fi unul din cei mai fini violonişti şi, în plus, caz rar în timpul nostru, un violonist-compozitor, urmînd drumul violoniştilor din trecut care au creat şi muzica pentru instrumentul lor.

Sascha Lasserson (1890-1978)

Sascha Lasserson s-a născut în Rusia, la 1 mai 1890. Primele lecţii le-a primit de la tatăl său, violonist profesionist, la vîrsta de cinci ani. La 10 ani, a început să studieze cu Nikolai Galkin, un elev al lui Wieniawski şi Vieuxtemps, făcîndu-şi debutul la Helsinki cu un *Concert* de Spohr sub bagheta lui Robert Kajanus, cu care apoi a cîntat *Concertul No. 5* de Vieuxtemps la Petersburg. Tot aici, a cîntat *Concertul* de Glazunov, sub conducerea compozitorului însuşi, devenind totodată elevul lui Auer, cu care a petrecut 14 ani. În 1909, Lasserson a obţinut diploma şi medalia de aur a Conservatorului din Petersburg, iar în 1911 a cîştigat cel mai mare premiu al Conservatorului.

În 1914, Lasserson a sosit în Anglia, primind naturalizarea ca cetăţean englez, unde a trăit şi activat ca violonist şi profesor pînă la sfîrşitul vieţii (6 iunie 1978). Aici s-a făcut cunoscut ca violonist cu interpretarea *Concertelor* de Ceaikovski şi Elgar şi a *Sonatelor* de Beethoven la BBC, în anii 1920, în urma cărora a primit o scrisoare admirativă din partea lui Albert Sammons.

El a fost un violonist excelent care, chiar şi către sfîrşitul vieţii sale, putea cînta cu o uşurinţă stupefiantă lucrări care cereau cea mai înaltă măiestrie tehnică. Pentru făuritorii şi iubitorii de muzică, numele lui Lasserson a devenit o emblemă a urmăririi ardente şi eroice a excelenţei, meticulozităţii şi a spiritului de răspundere faţă de muzică.

Sascha Lasserson a desfăşurat o îndelungată activitate ca pedagog în Londra, la Academia Regală de Muzică, fiind respectat şi iubit de colegi şi studenţi pentru modestia lui înnăscută şi pentru lipsa unor interese mărunte, ceea ce a făcut din el în mod firesc, un mare profesor. El a arătat o răbdare nelimitată şi o amabilitate rară, asigurînd cu pasiune dezvoltarea caracterului şi modelarea personalităţii tuturor acelora care au avut şansa să se afle sub îndrumarea şi influenţa lui. Yehudi Menuhin îl apreciază ca „un mare pedagog, violonist şi umanist“, aşa cum toţi marii pedagogi sînt prin definiţie umanişti, fapt care i-a adus afecţiunea şi gratitudinea tuturor celor ce au avut privilegiul să studieze cu el.

Expresie a recunoştinţei faţă de tot ce a făcut el pentru arta şi pedagogia viorii, a luat fiinţă în 1979, la un an după dispariţia sa, Trustul (Consiliul) Memorial „Sascha Lasserson“, destinat promovării memoriei marelui violonist şi pedagog şi competiţia memorială „Sascha Lasserson“, destinată sprijinirii tinerilor violonişti englezi sau celor străini rezidenţi sau naturalizaţi în Anglia. În cadrul acţiunilor acestui Trust Memorial, s-a desfăşurat în 1990 un program consacrat centenarului „Sascha Lasserson“.

Rolul şcolii Menuhin

Un rol important în viaţa muzicală îl are Şcoala lui Menuhin, care funcţionează la Stoke d'Abernon, în Surrey, într-o frumoasă zonă rurală din Sudul Angliei. Ea a luat fiinţă în 1963, deschizînd noi perspective educaţiei muzicale în Marea Britanie. Ideea de bază a înfiinţări acestei şcoli este dezvoltarea darurilor muzicale ale copilului, concomitent cu educaţia sa generală. Este clar că această problemă trebuie să fie abordată într-o concepţie pedagogică care respectă legile dezvoltării psihico-fizice a copilului, evitînd supraîncărcarea şi introducînd un anumit grad de disciplină şi organizare a muncii. Menuhin era conştient de valoarea experimentului sovietic cu astfel de şcoli, încă din anii 1930. El a vizitat Şcoala centrală de muzică de la Moscova şi a admirat anumite aspecte, în timp ce altele erau criticabile în viziunea sa.

Şcoala de la Stoke d'Abernon a luat fiinţă potrivit viziunii şi principiilor lui Menuhin: şcoala realizează mai mult decît învăţămînt; ea crează copiilor condiţii să se bucure de muzică. Procesul de învăţămînt este imperceptibil, dar este prezent peste tot, producînd nu numai solişti, ci şi muzicieni versatili, capabili să funcţioneze la diferite nivele. În timp ce eficienţa tehnică este urmărită şi verificată, sensibilitatea muzicală are valoarea cea mai înaltă. Profesorul principal de vioară a fost excelentul ***Robert Masters,*** un asociat de mult timp al lui Menuhin (fost multă vreme concertmaestru la Orchestra Festivalului Bach a lui Menuhin, care a putut fi ascultată şi la Bucureşti în anii 1960), experimentat atît ca interpret, cît şi ca pedagog şi lider orchestral. El a fost angajat la Şcoala lui Menuhin de la înfiinţarea ei, după ce mai înainte fusese profesor la Academia Regală de Muzică din Londra. Totodată, a concertat pe scară largă cu propriul său cvartet de pian. Elevii care termină această şcoală obţin un foarte înalt nivel de pregătire violonistică şi muzicală, mulţi obţinînd premii la concursul „Menuhin“ de la Folkestone şi concursul „Flesch“, precum şi la alte concursuri de vioară, avînd toate drumurile deschise. Personalitatea şi aureola lui Menuhin este pentru elevii şcolii, la vîrsta lor plină de visuri şi poezie, un miraj generator de aspiraţii şi ambiţii spre a urma modelul cel mai înalt, pe drumul unei dăruiri totale muzicii, binelui social prin artă.

Printre foştii elevi ai acestei şcoli care fac acum carieră de solişti cu mare succes sînt Nigel Kennedy, Andrew Watkinson, Tasmin Little ş.a.

Nigel Kennedy (n. 1952)

Nigel Kennedy s-a născut în 1952, la Brighton, fiind astăzi unul dintre cei mai proeminenţi violonişti tineri britanici. El a studiat vioara la Şcoala Menuhin pentru copii excepţional dotaţi, continuînd apoi la Juilliard School of Music din New York, cu Dorothy DeLay. Deşi a obţinut o bursă pentru a studia pianul, atenţia sa s-a întors repede spre vioară. Dar şi pianul i-a înlesnit manifestarea atracţiei spre compoziţie.

Nigel Kennedy este solistul britanic cu cea mai bogată activitate concertistică şi discografică. El este cunoscut în lumea muzicală ca un violonist cu o sferă largă de preocupări, interpretînd stiluri foarte diferite de muzică, atît clasică cît şi jazz şi rock, cu o măiestrie egală. Nigel Kennedy cîntă regulat cu toate orchestrele majore din Londra şi din alte oraşe ale Angliei, precum şi la multe dintre cele peste 600 de festivaluri care au loc în fiecare an în Anglia. Şi-a făcut debutul londonez în 1977 cu Orchestra Philharmonia. Este unul dintre cei mai des auziţi violonişti în sălile de concert din Londra sau la radio. În aceeaşi săptămînă de la începutul lunii octombrie 1990, Kennedy a cîntat două concerte în marea sală Festival Hall din Londra — *Concertul* de Walton cu Royal Philharmonic Orchestra şi *Concertul* de Berg cu Orchestra simfonică BBC, cu prilejul celei de-a 60-a aniversări a acestei reputate orchestre engleze.

Kennedy are un repertoriu vast, de la clasici la contemporani, din care o parte însemnată a fost deja înregistrat pe disc LP sau compact disc. Are un contract fără precedent cu EMI în trei direcţii — înregistrări de muzică clasică, jazz şi rock. Printre aceste înregistrări se află *Concertele* de Mendelssohn şi Bruch, *Sonata* şi *Concertul pentru vioară* de Elgar şi altele. Discul cu *Concertul* şi *Sonata* de Elgar a primit în 1985 titlul de „Disc al Anului“ (*Record of the Year*) din partea Revistei „Grammophone“ iar în anul următor a fost declarat „cea mai bună înregistrare de muzică clasică a Anului“ de către British Record Industry Awards din Londra, fiind unul din discurile de muzică clasică care s-a vîndut în 100.000 de copii. Recentele apariţii discografice ale lui Kennedy includ Concertul de Ceaikovski cu London Philharmonic Orchestra şi *Concertul* de Sibelius. El a înregistrat de asemenea atît *Concertul pentru vioară* cît şi *Concertul pentru violă* de Walton (cîntă tot aşa de bine la violă cît şi la vioară.

Kennedy are o sferă largă de manifestare, fiind foarte activ pe scena internaţională de concert. Are turnee regulate în Europa, America, Australia, Noua Zeelandă şi Extremul Orient. Este prezent la festivalurile europene din Stresa, Lucerna, Gstaad, Berlin şi Lockenhaus. În 1980 şi-a făcut debutul cu Filarmonica din Berlin, iar în august 1985, a debutat cu succes la Festivalul american din Tanglewood cu Orchestra din Boston, sub bagheta lui André Previn.

Kennedy este un violonist cu o tehnică solidă, fără efort aparent, avînd un ton mare, multă naturaleţe şi spontaneitate. Deşi vine pe scenă într-o ţinută neconvenţională, puţin excentrică şi originală, el este foarte serios, concentrat şi profund îndată ce arcuşul său atinge corzile viorii sale Stradivarius. Perfecta tehnică a arcuşului îi dă multă siguranţă şi control al sunetului şi succesiunii frazelor muzicale. Referindu-se la interpretarea *Solo Sonatei* de Bartok, Revista „Strad" apreciază că „interpretarea lui Kennedy a avut o forţă de granit, iar tehnica extraordinară a arcuşului său face ca sunetul scos cu arcuşul să fie imens". 24) Versatilitatea lui Kennedy este foarte accentuată. El a susţinut concerte de jazz cu unul dintre cei mai mari violonişti ai genului, violonistul francez, Stephane Grappelli.

Kennedy este un violonist care şi-a deschis o mare cariera prin versatilitatea talentului său şi prin sprijinul special de care se bucură în Anglia din partea factorilor care împing înainte o carieră violonistică. Faţă de trecut, lucrurile stau altfel astăzi în Anglia, cînd este vorba de propulsarea tinerelor ei talente. Cazul lui Kennedy este evident. Discul, presa, radio-ul (postul de radio BBC 3 transmite 18 ore pe zi numai muzică clasică), televiziunea britanică cu cele patru canale, între care BBC 3 transmite 24 de ore zilnic, îl au frecvent pe Kennedy în atenţie. Coborînd în staţia de metrou Paddington poţi vedea pe un panou mare fotografia lui Kennedy, cu părul său tuns scurt la perciuni şi la ceafă şi înalt, zburlit, pe creştet, după o modă al cărei nume nu-l cunosc, împreună cu anunţul despre ultimul său disc cu *Anotimpurile* de Vivaldi. Apoi am vizionat la televiziunea britanică o videocasetă cu acest concert care poate fi cumpărată şi în magazinele de specialitate. Într-o manieră sofisticată de mixare, am putut remarca din nou acea spontaneitate şi versatilitate în interpretarea lui Kennedy a *Anotimpurilor* de Vivaldi, întreruptă de explicaţii utile date uneori în forme pline de umorul lui caracteristic.

Versatilitatea lui Kennedy se extinde dincolo de muzica în acţiune. El este cel mai tînăr violonist care a publicat o carte autobiografică şi autoanalitică intitulată „Always Playing", un fel de oglindă a activităţii lui de pînă la vîrsta de 39 de ani — activitate densă şi pasionată —, precum şi o reconsiderare a influenţelor pe care le-a primit, inclusiv a conexiunii cu cluburile new-yorkeze de jazz „Fraternitatea" care l-a dus la confortul pe scenă şi la naturaleţea cîntatului său la vioară. „Energia care a venit din aceste cluburi — spune el — era extraordinară, libertatea muzicienilor de a se bucura de ceea ce cîntă era absolut captivantă... Era o prietenie reală între aceşti instrumentişti diferiţi — uniţi prin iubirea lor pentru muzica bună, era acolo o societate magică" 25)

Lorraine McAslan (n. 1960)

Lorraine McAslan s-a născut la Glasgow, în 1960. Ea a început studiile muzicale cu profesorul David Martin. Apoi, la vîrsta de 17 ani, a studiat timp de patru ani cu Dorothy DeLay la Juilliard School, din New York. În timpul acestor studii, McAslan a cîştigat Competiţia Est-Vest, victorie care i-a adus un debut de mare succes la Carnegie Hall.

Lorraine a cîntat cu multe dintre orchestrele majore britanice în marile săli de concerte din Londra şi din alte centre muzicale. În 1987, şi-a făcut debutul european cu Orchestra simfonică din Berna, Elveţia, sub bagheta lui Eliahu Inbal. A apărut frecvent ia televiziunea britanică şi finlandeză şi şi-a adus o contribuţie de seamă la seria emisiunilor televiziunii BBC *Music in Camera*, cîntînd într-un program *Concertele* de Vivaldi cu Orchestra simfonică BBC Scoţiană. Deasemenea, este prezentată regulat în programul de muzică clasică Radio BBC 3.

Lorraine McAslan acordă în cadrul carierei sale o atenţie deosebită muzicii de cameră, iar recitalurile ei în săli ca Royal Festival Hall şi Wigmore Hall s-au bucurat de aclamaţii.

Am ascultat-o în sala Barbican cîntînd *Anotimpurile* de Vivaldi cu Orchestra Engleză de Cameră în martie 1990, sub conducerea lui Philip Ledger care cînta şi la clavecin. Se poate afirma că Lorraine McAslan se află printre violoniştii englezi de frunte de astăzi. Am admirat la ea tonul mare şi conducerea arcuşului cu eleganţă şi precizie, producînd un sunet frumos şi plin cu vioara sa Carlo Bergonzi — 1747. Aplauzele repetate ale unei săli arhipline, la care s-au adăugat şi ale orchestrei — ca un indiciu semnificativ — pentru că nu la toţi soliştii am observat acest adaos de aplauze —, au răsplătit pe bună dreptate o interpretare care se păstrează multă vreme în memorie.

O latură importantă a carierei sale este activitatea discografică. Primul ei disc cu *Sonatele* de Elgar şi Walton a fost apreciat de revista Gramophone ca „cea mai frumoasă înregistrare“. A urmat apoi un alt disc cu *Sonatele* de Beethoven (a Primăverii şi Kreutzer) care au fost selectate de William Mann pentru emisiunea „Construind o Bibliotecă“, la Radio BBC 3, ca cea mai valoroasă versiune. Ea şi-a făcut de asemenea debutul în înregistrarea de concerte cu *Concertul pentru vioară* de Britten, cu Orchestra Engleză de Cameră, sub bagheta lui Steuart Bedford, disc editat în 1990. În planul său este inclusă înregistrarea concertelor de Barber şi Elgar cu London Symphony Orchestra şi Sir Charles Mackerras, precum şi înregistrarea operelor complete pentru vioară de Mozart. Este de admirat voinţa şi ambiţia ei pe drumul consacrării totale pentru muzica pe care o slujeşte cu multă răspundere şi devotament.

Tasmin Little (n. 1965)

Tasmin Little, o nouă tînără violonistă britanică de reală valoare, s-a născut în 1965, la Londra. A studiat vioara la Şcoala de Muzică a lui Menuhin în Stoke d'Abernon. Apoi a continuat să studieze la Guildhall School of Music din Londra, unde a cîştigat medalia de aur în 1986, după care a studiat vioara în Canada cu Lorand Fenyves.

Deşi tînără, Tasmin are deja o activitate solistică bogată. A cîntat cu orchestre majore ca Gewandhaus din Leipzig, Filarmonica din Berlin, Filarmonica Regală Daneză, Royal Philharmonic şi BBC Symphony Orchestra din Londra, Hallé Orchestra din Manchester şi Royal Philharmonic din Liverpool, precum şi cu şefi de orchestră ca Vernon Handley, Sir Charles Groves, Kurt Masur, Jan Pascal Tortelier, Edward Downes şi Sir Yehudi Menuhin. A susţinut concerte şi recitaluri în Marea Britanie, Europa, Scandinavia, Canada, China şi India.

Tasmin Little are un repertoriu foarte larg, de la clasici la contemporani. Ea este cunoscută ca un interpret ideal al muzicii lui Delius. Partitura *Concertului de vioară* de Delius sub redacţia ei a fost publicată de Societatea Delius, dîndu-i prima interpretare cu Gewandhaus, la Leipzig în 1986, după care a urmat un turneu de două săptămîni în Germania de Est cu acest concert. Deasemenea, în repertoriul ei figurează *Concertele* de Elgar şi Walton, pe care le cîntă cu mult patos şi avînt tineresc. La vîrsta sa, este perfect conştientă de necesitatea acumulării repertoriului în toată întinderea lui clasică, romantică şi contemporană, ceea ce este perfect just, fiindcă repertoriul însuşit la o vîrstă tînără este sigur pentru toată viaţa activă a violonistului, pe cînd cel însuşit la o vîrstă mai înaintată nu este totdeauna şi la toţi perfect sigur şi confortabil de cîntat pe o scenă de concert.

Tasmin Little şi-a adus contribuţia la programele de muzică clasică din festivalurile britanice din Henley, Salisbury, Chester, Chichester şi Cambridge. În 1989, a cîntat cu Orchestra Royal Philharmonic la renumitul Festival „Trei Coruri“ (*Three Choirs*) din Worchester, oraşul în care a trăit Elgar, al cărui nume îl poartă cu mîndrie Şcoala de muzică de acolo.

Primele discuri ale ei au apărut în primăvara lui 1990, între care primul cuprinde *Concertele* de Bruch şi Dvorak cu Royal Philharmonic din Liverpool sub conducerea lui Vernon Handley, pentru EMI (seria „Clasicii pentru plăcere“), iar al doilea cuprinde *Sonatele* de George Lloyd cu pianistul Martin Roscoe pentru compania Albany.

Tasmin şi-a făcut recent debutul cu Orchestra simfonică BBC din Londra cu Concertul de Delius, sub bagheta lui Lionel Friend. În stagiunea 1989-1990, a făcut premiera concertului lui Robert Saxton în Festivalul de la Leeds, precum şi a *Concertului* de David Earl. De asemenea, a realizat debutul la Concertele Promenadă (Proms) din Royal Albert Hall cu *Concertul pentru vioară* de Janncek cu Orchestra Operei Naţionale din Ţara Galilor şi Sir Charles Mackerras. În stagiunea 1989-1990, foarte tînăra violonistă a cîntat în sala destinată de regulă transmisiilor directe pentru Radio BBC 3, St. John's Smith Square, din Londra, ambele concerte de Prokofiev. Recitalul său din 24 iunie 1990 din sala Wigmore Hall, cu pianistul de renume, Martin Roscoe, cuprinzînd *Preludiul şi Allegro* de Pugnani-Kreisler (care, deşi are multe calităţi sub raport muzical şi tehnic, se aude mai rar în concerte), *Capriciul vienez* de Kreisler, *Sonata* de César Franck, *Nigun*, de Bloch şi *Tzigane* de Ravel a prezentat-o ca o violonistă remarcabilă, cu o tehnică a mîinii stîngi şi a mîinii drepte perfect pusă sub control, cu un sunet, frumos şi sensibilizat de *vibratoul* său diferenţiat produs în principal prin flexibilitatea controlată a poignet-ului. Piesa de „bis“, *Banjo and Fiddle* de William Kroll, pe care o cînta cu strălucire şi pe care a înregistrat-o Heifetz, a arătat-o din nou ca pe posesoarea unei tehnici strălucite cu care a uimit publicul.

Talentul excepţional şi voinţa tenace îi împing mereu înainte cariera violonistică, fiind declarată în Revista Cosmopolitan ca „Femeia de Mîine în Arte“ (*Woman of Tomorrow in the Arts*).

Andrew Watkinson (n. 1952)

Andrew Watkinson s-a născut la Glasgow, în 1952. El a început să cînte la vioară la vîrsta de şapte ani. Mai tîrziu, el a devenit unul dintre primii elevi ai Şcolii Yehudi Menuhin din Stoke d'Abernon şi apoi a studiat la Guildhall School din Londra cu Yfrah Neaman. De asemenea, a studiat în Elveţia şi la Leningrad. Printre îndrumătorii săi s-au aflat Joseph Szigeti, Franco Gulli şi Frederick Grinke.

Watkinson este cîştigătorul premiului al 2-lea la concursul „Carl Flesch“ din Londra din 1976, ceea ce a fost de bun augur pentru propulsarea sa într-o carieră internaţională, apărînd cu Orchestra Engleză de Cameră, Hallé Orchestra, Orchestra Filarmonică din Liverpool, Orchestrele BBC din Anglia şi alte orchestre din Anglia şi Europa. În 1964, a luat fiinţă Cvartetul „Endellion“, în cadrul căruia el a devenit primul violonist, desfăşurînd turnee de mare succes atît în Europa cît şi în America. Contractul exclusiv al Cvartetului său cu Compania de discuri „Virgin Clasics“ a avut ca rezultat înregistrări remarcabile ale cvartetelor de Haydn, Mozart, Dvorak, Smetana.

Watkinson este, în opinia mea, unul din tinerii violonişti britanici de o factură deosebită. El este total absorbit de muzică, neputînd să-ţi dai seama cum îşi împarte timpul limitat între cvartet, dirijat, activitatea de lider al Orchestrei City of London Sinfony şi concerte ca solist. Concertul Orchestrei City of London Sinfony din 27 iunie 1990 din sala Festival Hall din Londra a constituit pentru mine o experienţă unică. A fost aplaudat mai întîi cînd a intrat pe scenă şi şi-a luat locul de lider (este practica obişnuită în Occident), contribuind la programul primei părţi a concertului: *Mica Serenadă* de Mozart, *Adagio în Sol Major* de Albinoni şi *Concertul în La major pentru clarinet şi orchestră* de Mozart cîntat de Jack Brymer, la cei aproape 80 de ani ai săi, total din memorie. Cîteva intervenţii solistice ale liderului mi-au produs primele impresii bune. Aşteptam partea a doua a concertului cu *Anotimpurile* de Vivaldi cu Watkinson ca solist şi dirijor. Întrucît cei mai mulţi violonişti pe care i-am ascultat au cîntat *Anotimpurile* de Vivaldi pe note, mă întrebam cum va fi, după ce Jack Brymer cîntase concertul de pe rost. Ei bine, în partea a doua nu a apărut nici un pupitru pentru partitura solistului şi dirijorului. Watkinson a dirijat *Anotimpurile,* cîntînd cu vioara sa, din memorie, toate cele patru concerte, inclusiv părţile numai ale orchestrei (tutti), cînd se replia uşor spre orchestră, imprimîndu-i un ritm tot mai avîntat, dezlănţuind o energie şi o forţă solistică incredibile, sfidînd, parcă, înfăţişarea sa fizică — înalt, slăbuţ şi subţirel. Nici barba pe care o purta nu-i dădeau anii. Stilul său de interpretare a fost adecvat spiritului clasic, *vibratoul* era rezultatul unei combinaţii oscilatorii între poignet şi braţ, cu uşoare tendinţe de încordare în anumite momente, dar sunetul mi s-a părut extrem de frumos în cantilene şi tumultuos în pasagii de virtuozitate, culminînd cu acea ultimă mişcare vivace, dar cu arcuşul în coardă, din ultimul concert — Iarna, care a făcut publicul să tresară în acele entuziaste şi nesfîrşite aplauze.

Iona Brown

Este o violonistă de prim rang care activează în Marea Britanie, apreciată ca o strălucită concertmaestră de muzică de cameră şi solistă de concert. În prezent ea este director şi lider a trei orchestre de cameră bine cunoscute: Academy of St. Martin in the Field din Londra prezentă la Festivalul George Enescu din 1991, Orchestra norvegiană de cameră din Oslo şi Orchestra de cameră din Los Angeles. Cunoaşterea unui repertoriu larg şi calităţile ei excepţionale de conducere a unui colectiv muzical i-au permis să ocupe un loc special în lumea muzicală contemporană, atît ca muzician cît şi ca violonist. Este bine cunoscută şi apreciată de critica muzicală atît pentru activitate solistică cît şi pentru stilul organizării activităţii ansamblurilor pe care le conduce în direcţia progresului şi perfecţionării prin lărgirea repertoriului şi calitatea realizării lui artistice[26]. Pentru activitatea sa muzicală a primit Ordinul de Merit al Regelui Norvegiei.

*

În prezent, viaţa muzicală în Marea Britanie este foarte bogată şi diversificată. Muzica este o parte integrantă a civilizaţiei materiale şi spirituale a societăţii britanice. Sălile de concert sînt întotdeauna pline. Nici un om cult nu se lipseşte de muzică, de implicaţiile asupra rafinamentului spiritului uman, ceea ce constituie de fapt un adevăr general. Numărul violoniştilor britanici prezenţi pe scenele de concert şi în emisiunile BBC este din ce în ce mai mare. Aş menţiona, pe **Brian Brooks** care a studiat vioara cu Jaroslav Vanecek la Royal College of Music în Londra, apoi cu Frederick Grinke şi cu Helen Dowling, o fostă elevă de-a lui Enescu. Recitalul său din mai 1990 cu *Sonate* de Mozart, Debussy şi *Rapsodia a 2-a* de Bartok i-a permis să-şi etaleze o serie de calităţi violonistice remarcabile privind sensibilitatea muzicală, mînuirea cu eleganţă a arcuşului şi siguranţa tehnică în general. Apoi este tînărul de 22 ani, **Aaron Stolow** care a început studiul viorii cu Simon Kuhn la Londra şi a continuat cu Dorothy DeLay, la New York, a obţinut premiul III la Concursul Jacques Thibaud din Paris şi pe care l-am ascultat într-un recital la Wigmore Hall unde a excelat sub aspectul virtuozităţii.

În Anglia, activează peste 200 de violonişti-solişti aflaţi în structura celor peste 60 de impresariate. Între aceştia se află mulţi englezi dar şi mulţi străini care se bucură în general de o bună primire pe piaţa muzicală britanică. De asemenea, în Anglia sînt organizate în fiecare an peste 600 de festivaluri artistice, dintre care cele mai multe au concursuri şi programe de muzică clasică — concerte simfonice şi muzică de cameră. Festivalul din Leeds, de exemplu, este cunoscut prin faimosul concurs pentru pian şi vioară unde doi români — Radu Lupu şi Eugen Sârbu — au obţinut premiul I[27]. În fiecare an în luna aprilie, se organizează concursul „Muzicianul Anului“, urmat apoi într-o etapă ulterioară de Concursul Euroviziunii. În 1990, „muzicianul anului“ a devenit o foarte tînără violonistă de 14 ani, Nichola Loud, care a cîntat la etapa finală televizată *Concertul* de Max Bruch cu multă virtuozitate şi simţ muzical.

Londra, cu cele 250 de săli de concerte şi teatre, între care renumita sală circulară cu aproape 8000 de locuri, Royal Albert Hall, Centrul de Arte South Bank cu Royal Festival Hall (4000 de locuri), Queen Elisabeth Hall (1600 de locuri), Purcell Room (500 de locuri), Centrul de Arte şi Conferinţe Barbican cu o sală modernă de concerte cu 2500-3000 de locuri, frumoasa sală Wigmore Hall, un fel de Carnegie Hall al Londrei, intrată în istorie prin găzduirea concertelor marilor înaintaşi ai artei viorii pe drumul cuceririi scenei de concert internaţionale şi sala St. John's Smith Square, unde se susţin concerte transmise direct la radio, este astăzi unul dintre cele mai mari centre muzicale din lume. Londra nu este numai oraşul florilor şi al parcurilor naturale imense care te invită parcă „să calci iarba“, fiindcă şi iarna ea este verde şi viguroasă, sau a muzeelor numeroase, diversificate şi originale ca Muzeul „Madame Tussaud“, al figurilor de ceară, unde poţi contempla pe Napoleon în mărime naturală, modelat de Madame Tussaud chiar în timpul vieţii lui, sau al staţiunilor de cale ferată răspîndite peste tot şi care înaintează pînă în centrul oraşului, precum şi al metroului centenar, cel mai lung şi mai ramifical din lume, sau al renumitei străzi comerciale, Oxford Street, ci ea este, spre mîndria locuitorilor ei, şi Oraşul Muzicii!

N. ŞCOALA ŞI ARTA VIORII ÎN ROMÂNIA

Ca şi în celelalte ţări est-europene, vioara şi folosirea ei pentru a face muzică în spaţiul geografic şi socio-cultural al românilor au fost cunoscute mult mai tîrziu decît în Europa de Vest. Desigur, înclinaţiile muzicale ale poporului român sînt cunoscute din vremuri străvechi, dar talentul nativ autohton, cu filonul său afectiv şi dinamic, care a dat doina şi săltăreţele dansuri româneşti, a primit influenţe inerente slave sau de sursă orientală, turceşti, greceşti sau arabe, datorită contactului istoric cu aceste popoare şi îndelungatului jug străin otoman pe care l-a avut de îndurat poporul nostru. Dar originalitatea talentului autohton şi a creaţiei muzicale româneşti a rămas în esenţă nealterată, ca şi sufletul românului oriunde a trăit şi a creat în spaţiul pericarpatic mioritic răsăritean, meridional sau apusean.

1. ORIGINILE ŞCOLII ŞI ARTEI VIORII ÎN ROMÂNIA.

Unele referiri afirmă că instrumentele iniţiale cunoscute la noi pe la începutul secolului al 15-lea erau cimpoiul, apoi buciumul, precum şi trîmbiţa şi toba semnalate prin 1445 în rîndul ostaşilor moldoveni şi munteni. După 1500, începe să fie cunoscută şi scripca (sau dibla), pe care o mînuia un scripcar, dar nu trebuie să ne gîndim la vioara actuală. Viorile; în sens de „violină“, nici nu existau atunci decît sub formă apropiată, şi numai în Italia. Era de fapt vorba mai mult de ceea ce era o lăută, cu care cîntau lăutarii (sau alăutarii) la horă, joc, logodne şi nunţi.

Pentru a înţelege sursele artei viorii în ţara noastră, (ca şi ale muzicii culte în general) trebuie să pornim de la creaţia muzicală a poporului român, căci nici o muzică, oricît de elevată ar fi, nu poate fi inventată pe un loc gol, fără farmecul inflexiunilor sonore ale geniului muzical al unui popor.

Desigur, muzica românească nativă bazată pe o varietate extremă de genuri şi stiluri — balade, doine, colinde, muzică pastorală, dansuri, cîntece de nuntă sau bocete de înmormîntare —, cu folosirea unor game pentatonice şi moduri diferite, atît diatonice cît şi cromatice, a putut inspira pe acei talentaţi fii din popor care şi-au apropiat instrumentul viorii, ducînd la conturarea şi materializarea a ceea ce am putea numi idiomul muzical violonistic popular românesc. În această direcţie a contribuit şi faptul că românii au asimilat tehnici şi elemente muzicale de la toate popoarele cu care au trăit sub dominaţie sau prin influenţa zonelor de graniţă. Enescu aprecia că muzica românească s-a resimţit de influenţele muzicii arabe, slave, ungureşti, dar „posedă caracterul ei specific, propriu, pe care nu-l găseşti la nici un alt popor“. 1) Acest caracter specific general al muzicii româneşti este, în viziunea lui Enescu, „tristeţea chiar în veselie. Sentimentul acesta este inspirat din văile şi dealurile noastre, de culoarea deosebită a cerului nostru, de gîndurile care ne apasă şi fac în acelaşi timp să se nască în noi un dor ce nu poate fi bine lămurit...; acest dor nelămurit, dar adînc mişcător mi se pare că este caracteristica sigură a cîntecelor româneşti“. 2) Dorul este astfel un sentiment specific în cîntecul popular românesc, care descrie o stare sufletească nostalgică, uneori o suferinţă de dragoste, un sentiment difuz de melancolie sau un vis de încîntare şi extaz. Expresia tipică a acestor sentimente reflectate în muzica românească este cunoscuta doină prezentă în toate regiunile ţării, cum este *Doina Oltului* sau *Doina Maramureşului.* Cercetările lui Bartok şi Brăiloiu au arătat că doina propriu-zisă este specific românească, un gen vocal sau instrumental de muzică, constînd dintr-un recitativ improvizatoric bazat pe mai multe elemente melodice invariabile. Bartok a fost primul care a găsit acest gen în Maramureş şi l-a încadrat sub numele local de „hora lungă“ sau „cîntecul lung“. El a susţinut că acest tip de melodie ar sugera o îndepărtată origine arabo-persană. Nimic asemănător cu doina — susţine el — nu este de găsit în culturile slavilor de sud, în Croaţia, Serbia, Macedonia sau Bulgaria. 3) Apoi, Constantin Brăiloiu a găsit doina în restul ţării şi a stabilit că numele local al doinei din Maramureş era de fapt „hora frunzii“. 4) Calităţile expresive ale doinei sînt inflexiunea de sentimente, melodicitatea intensă stabilită pe baze tonale prin folosirea excesivă a procedeelor melodice de repetiţie şi accentuare. Ea este bogat ornamentată, în special în versiunile ei instrumentale, pînă la punctul unde devine imposibil de separat ornamentele de natura melodiei însăşi.

Această scurtă caracterizare a muzicii populare româneşti ne permite să abordăm problema surselor muzicii culte în general şi a artei viorii în special. În esenţă, dacă ne referim în speţă la muzica românească instrumentală trebuie recunoscut că, în prima fază, maeştrii improvizaţiei şi ornamentaţiei instrumentale au fost *lăutarii,* un termen care înseamnă în sens restrîns „violonişti“ sau „scripcari“, iar în sens general se aplică muzicienilor populari profesionişti, indiferent de natura instrumentului, cu atît mai mult cu cît avem în vedere un colectiv instrumental popular în care domină viorile.

Odată cu răspîndirea viorii adevărate şi în Ţările Române, folosirea ei a fost legată în principal de organizarea tarafurilor de lăutari care, cu talentul lor înnăscut pentru acest instrument, au ajuns la stăpînirea lui şi la interpretarea la un nivel din ce în ce mai ridicat a muzicii populare româneşti, a melodiilor şi muzicii de joc şi dans, cu multă fidelitate şi chiar cu înflorituri sonore măiestrite înlesnite de resursele viorii şi de tehnica lăutărească.

Cei mai mulţi muzicieni populari profesionişti în ţara noastră au fost ţiganii, ca şi în ţările vecine (mai ales Ungaria). Datorită acestui fapt, muzica lor a fost apreciată de muzicologi în sens peiorativ. Liszt susţinea în această optică că muzica maghiară derivă din muzica ţigănească. Această impresie negativă a specialiştilor provenea în principal din luarea în considerare a genului detestat al muzicii lăutăreşti de cafenea din mediul urban. În România, însă, arta lăutarilor ţigani, şi nu numai ţigani, era dominantă în satele româneşti sau la curţile boiereşti, ceea ce avea altă culoare, culoarea muzicii populare româneşti pure. Bartók a dispreţuit această artă lăutărească, care predomina în Ungaria, vorbind cu patimă despre psihologia instabilă a ţiganului.

Şi totuşi, ţiganii au adus anumite elemente stilistice proprii, ca folosirea excesivă a ornamentaţiei şi o predilecţie spre modurile cromatice de origine orientală. Dar graniţele dintre aceste predilecţii şi practicile native muzicale româneşti nu pot fi trasate cu claritate. Nu se poate uita, de asemenea, că ei erau muzicieni profesionişti: cîntau ce li se cerea să cînte; ei puteau adopta o varietate de stiluri locale, fiind mai mult servitorii gustului popular decît maeştrii acestuia. Enescu a detestat muzica ţigănească de cafenea, dar a avut grijă să distingă această muzică de rolul real al ţiganilor în muzica românească adevărată, remarcînd că „aceşti oameni care sînt atît de muzicali nu merită dispreţul pe care „specialiştii“ (connoisseurs) îl arată faţă de ei“. 5)

La începutul secolului al 18-lea, tarafurile de lăutari erau destul de larg răspîndite în satele şi oraşele noastre. Rosturile şi atribuţiile cuvîntului de *„lăutar“* ca interpret popular erau deja definite sub raport calitativ, tehnic şi muzical, încît „cei care cîntau prost mai luau şi cîte o chelfăneală“. 6)

În 1775, lăutarii se costituiseră deja într-o breaslă, ceea ce evidenţia caracterul profesional al activităţii lor muzicale. Tarafurile de lăutari încep să se răspîndească tot mai mult în satele şi oraşele din Moldova şi Muntenia. În eseul său „Lăutarii noştrii“, C. Bobulescu consemnează remarca unor consuli străini (Langeron), potrivit cărora aceste tarafuri erau alcătuite, ca şi în ţările vecine, mai ales din ţigani, consideraţi de îndepărtată origine indiană sau egipteană, mulţi dintre ei asimilaţi, care şi-au apropiat repede şi fidel muzica populară autohtonă din satele şi oraşele noastre, afirmînd că „singuri ei erau aceia care aveau sarcina de a „gîdili“ urechile românilor“. 7) Sensul peiorativ al muzicii ţiganilor este înlăturat, el este sinonim cu muzica lăutarilor, în sensul cel mai pozitiv al cuvîntului. Trebuie să menţionăm în acelaşi timp că, printre acei lăutari, se aflau şi mulţi români neaoşi extrem de talentaţi din satele şi oraşele noastre, cum au fost Nicolae Picu şi Grigore Vindireu din Suceava, precum şi alţi mulţi lăutari bucovineni, munteni sau moldoveni, poate şi lăutari din Cracalia de care Enescu îşi va aminti totdeauna cu admiraţie şi respect. Instrumentele cu coarde, care se auzeau din ce în ce mai mult, erau mai gustate decît cele care produceau în alt fel muzica turcească.

Este menţionat faptul că mulţi boieri aveau acum 150-200 de ani tarafuri vestite de lăutari. Se citează lăutarii Golescului care erau pe la 1790 celebri, adevăraţi virtuozi ai viorii, admiraţi şi de vizitatori străini. Dionisie Fotino, în „Istoria generală a Daciei", publicată la Bucureşti în 1838, menţionează pe Barbu şi Angheluţă ca lăutari celebri ai vremii. Publicaţia „Albina românească" a lui Asachi din 2 ianuarie 1847 anunţă cele trei concerte ale lui Franz Liszt la Iaşi. La recepţia organizată atunci la vistiernicul Alecu Balş, Liszt l-a întîlnit pe faimosul ***Barbu Lăutaru,*** al cărui taraf era format dintr-o vioară, un nai şi o cobză. Liszt a realizat atunci o experienţă unică. Ascultîndu-l pe Barbu, acest neîntrecut virtuoz popular, Franz Liszt a fost atît de impresionat de interpretarea lăutarului încît a exclamat: „Ah, cît e de frumos!", şi, punînd un pumn de galbeni în paharul lui Barbu, a ciocnit paharul pentru bucuria acelei întîlniri şi în semn de admiraţie, Liszt a trecut apoi la pian să-i arate şi el ce poate face la acel instrument, cîntînd o muzică pe care boierii n-o înţelegeau. Dar Barbu a înţeles-o, a înregistrat-o în cap şi apoi a reprodus-o la vioară, fără să uite nimic, nici trilurile, nici arpegiile, nici variaţiile cu notele repetitive, nici acele adorabile treceri din ton în semiton. Liszt a venit la Barbu şi l-a sărutat, luîndu-şi rămas bun de la un mare artist popular. Barbu Lăutaru a murit la 12 decembrie 1861.

În Bucovina a făcut epocă lăutarul ***Nicolae Picu (1789-1864)*** şi orchestra lui de 12 persoane. Picu era un român din Suceava, stimat pentru purtarea sa distinsă şi cuviincioasă, apreciat ca artist la vioară, cu ton mare, vibrant şi cu un mecanism neobişnuit, care cînta cu mult foc, chiar cu patimă. Tot în Bucovina este cunoscut un alt violonist român faimos ***Grigore Vindireu (1830-1888).*** El cînta cu o tehnică uluitoare Carnavalul de Veneţia de Paganini (1868) cu variaţiuni pe care şi le potrivise singur, după ureche, pentru că nu cunoştea notele muzicale. Este descris ca un bărbat frumos, inteligent, cu maniere fine, recunoscător pentru cea mai mică atenţie sau cel mai mic dar care i se oferea. El cunoştea tot repertoriul lui Picu. De la Vindireu a învăţat Ciprian Porumbescu să cînte la vioară muzică românească.

Desigur, nu putem să evidenţiem acest aspect al artei violonistice româneşti fără a include doi violonişti celebri, nu numai ca lăutari iluştri ci şi ca interpreţi virtuozi ai unor lucrări de muzică clasică: ***Nicolae Buică (1855-1932)*** şi ***Grigoraş Dinicu,*** maestru al arcuşului staccato (1889-1949).

Nicolae Buică s-a născut în noiembrie 1855, la Slatina, într-o veche şi faimoasă familie de lăutari, ajungînd, prin studii serioase de Conservator la Bucureşti şi Paris, să devină mîndria familiei şi unul din cei mai iluştri reprezentanţi ai artei violonistice lăutăreşti, şi chiar mai mult decît atît. Pentru că este suficient să amintim acea caracterizare plină de umor şi adevăr pe care George Enescu i-a făcut-o lui Buică, după ce l-a acompaniat în *Sonata Kreutzer* de Beethoven într-un concert la Iaşi, caracterizare intrată în legendă: „Măi Buică, nu eşti om, eşti un drac!" În fapt era vorba de sublinierea virtuozităţii fenomenale a violonistului-lăutar Nicolae Buică, după ce interpretase *Sonata Kreutzer*. În turneele lui lungi prin Europa, programul său cuprindea nu numai renumitele piese de muzică populară românească, multe din ele creaţii sau transformări originale în stilul tehnicii lui uluitoare, ci şi piese mai accesibile ca valsuri de Waldteufel, rapsodii de Liszt, fantezii din opere, precum şi *Concertele* de Max Bruch, Mendelssohn sau Saint-Saëns, *Moto perpetuo* de Paganini şi *Zigeunerweisen* de Sarasate. În mod frecvent, la concertele lui Buică din Berlin erau prezenţi şi muzicanţii de la Filarmonică, spre a „prinde" vreun secret al tehnicii lui digitale sau poziţionale în *Zigeunerweisen* sau *Moto perpetuo*. Prin talentul, personalitatea şi activitatea sa ca violonist, Buică se înscrie nu numai în istoria artei violonistice lăutăreşti, ci şi în istoria artei româneşti a viorii în general.

Grigoraş Dinicu s-a născut la Bucureşti la 3 aprilie 1889, într-o familie cu vechi tradiţii muzicale. Tatăl său, Ion Dinu (devenit apoi Dinicu) era un vestit lăutar piteştean. Mama sa era fiica celebrului naist Angheluş Dinicu şi soră a muzicienilor Dimitrie A. Dinicu, Gheorghe A. Dinicu, şi Nicolae A. Dinicu, care au jucat un rol important în dezvoltarea vieţii muzicale bucureştene la sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru. De la moş Zamfir, Grigoraş, în vîrstă de şase ani, a învăţat primele melodii lăutăreşti, fără note, deprinzînd repede meseria şi gustul muzicii, astfel că la 13 ani, în 1902, el a fost admis în Conservatorul din Bucureşti, unde a studiat pe rînd cu Gheorghe A. Dinicu, Rudolf Malcher şi apoi cu Carl Flesch, unul din marii pedagogi ai viorii, aflat atunci în ţara noastră. După patru ani, în 1906, Dinicu a absolvit Conservatorul cu un program de examen pe deplin edificator pentru definirea personalităţii lui ca violonist, interpretînd *Concertul* de Paganini şi mai multe piese de „bis"-cîteva *Capricii* de Paganini, *Partita III* de Bach, *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski şi celebra compoziţie proprie, *Hora Staccato*, care va face înconjurul lumii în redacţia şi interpretarea lui Jascha Heifetz, unul dintre marii săi admiratori.

Pentru mine, Grigoraş Dinicu a fost unul dintre marii violonişti români o personalitate violonistică armonioasă, care, prin talent, originalitate şi formaţie, a reuşit să combine într-o formă superioară în persoana sa pe interpretul cel mai rafinat al muzicii noastre populare şi pe solistul de concert clasic, într-un echilibru care îi alimenta mereu charisma şi îi aducea peste tot preţuirea şi admiraţia tuturor, inclusiv a marilor violonişti, fie într-o sală de concert, fie pe estrada unui restaurant. Înainte de război, pe cînd eram elev în Şcoala normală unde vioara ocupa un loc important în procesul de învăţămînt, eram atît de copleşit de programele unor emisiuni de radio ale lui Dinicu, încît odată am formulat o idee personală foarte îndrăzneaţă: Grigoraş Dinicu a făcut pentru muzica noastră populară ceea ce a făcut Vasile Alecsandri pentru poezia noastră populară. Aveam în vedere infiltrarea tehnicii lui miraculoase în structura melosului popular, disciplina şi organizarea materialului sonor, maniera sobră a noului său stil interpretativ, trecerea melodiei populare prin filtrul viziunii sale tehnico-muzicale şi elaborarea unor creaţii originale de factură motoperpetuală şi de mare frumuseţe cantabilă (*Hora Staccato, Hora mărţişorului*, etc.). O istorie a artei viorii la noi este de neconceput fără Grigoraş Dinicu.

*

Creaţia muzicală cultă în România se profilează în secolul al 19-lea şi îşi are izvorul în folclorul popular, ţărănesc şi orăşenesc-lăutăresc, căruia i s-au adăugat elemente universaliste, mai ales sub influenţa romantismului occidental. În măsura în care primii noştri compozitori au creat opere în care era integrată vioara, începe să ia naştere şi să se dezvolte tehnica şi arta viorii, concomitent cu creaţia muzicală cultă. Această apariţie mai tîrzie a fenomenului violonistic, dincolo de rutina lăutărească, atît sub aspect compoziţional, cît şi ca realizare tehnică şi interpretativă, se explică în acelaşi fel,prin subjugarea politică şi economică otomană îndelungată, ceea ce a dus la întreruperea legăturilor Principatelor Române cu Apusul, existente încă de pe vremea primilor voievozi, la menţinerea unei stări economico-sociale şi culturale înapoiate şi la izolarea lor de Europa. Influenţa greco-turcească nu a constituit nici un stimul pentru apariţia unei arte muzicale de mai mare complexitate a mijloacelor de expresie iar boierii români nu manifestau interese superioare din acest punct de vedere, mulţumindu-se doar cu muzica tarafurilor de lăutari, nelipsite de la mesele şi petrecerile boiereşti, precum şi cu cea turcească care nu suna deloc frumos în urechile românilor. Consulul englez în Bucureşti, Wilkinson, în lucrarea sa, *Tableau historique, géographique et politique de la Moldavie et de la Walachie,* publicată la Paris în 1821, afirmă că „boierii, neavînd un gust bine format pentru muzică, nu o studiază niciodată şi numai robii lor ţigani se ocupă de ea. Cu toate acestea, soţiile lor iubeau genul muzicii germane şi mai multe dintre ele cîntau la pian, dar, din lipsă de perseverenţă, ele nu ajung niciodată la un anumit grad de desăvîrşire“. 8) Într-o scrisoare către Vasile Alecsandri, publicată în Convorbiri Literare (1880), Ion Ghica aprecia: „Arta este un lucru necunoscut. În tot Bucureştiul nu se află decît un singur pian şi o harpă. Muzica aparţinea lăutarilor şi cîntăreţilor de biserică“. 9)

Treptat, însă, începînd cu secolul al 19-lea, accentuarea legăturilor cu Apusul, studiile muzicale ale unor tineri români la Viena, Berlin, Lipsca, Pisa, şi, mai ales, Paris, respectiv integrarea Ţărilor Româneşti în Europa, au dus la tranziţia de la accesibilitatea mai ales a formelor simple de muzică, la aprecierea şi înţelegerea muzicii de o complexitate mai mare şi la crearea însăşi a unei muzici autohone de către compozitori profesionişti. Un număr din ce în ce mai mare de artişti străini au început să viziteze ţările noastre. Spectacolele de operă ale unor trupe străine erau din ce în ce mai populare printre melomanii români. Încă din 1805, violoncelistul german Bernhardt Romberg a concertat la Iaşi. Aceste concerte erau accesibile numai unor boieri şi mai ales vîrfurilor burgheziei.

În acelaşi timp, apare pentru prima oară la noi Şcoala de muzică a societăţii filarmonice din Bucureşti, în 1833, înfiinţată de către un grup de intelectuali patrioţi printre care Ion Eliade Rădulescu, maiorul Ion Câmpineanu, Ioan Rosseti, Scarlat Creţulescu. În această şcoală funcţionau clase de canto şi muzică instrumentală, punîndu-se astfel bazele muzicii profesionale româneşti. Din păcate, şcoala a fost desfiinţată după patru ani, fiind redeschisă abia în 1851. În Moldova, a apărut la 15 noiembrie 1836 Conservatorul filarmonico-dramatic, din iniţiativa lui Gheorghe Asachi, a vornicului Ştefan Catargiu, a lui Vasile Alecsandri şi Costache Negruzzi. Dar şi acest aşezămînt muzical a fost curînd desfiinţat.

În timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza, a luat fiinţă în 1860 Şcoala de Muzică şi Declamaţiune din Iaşi, cu sprijinul lui Mihail Kogălniceanu, aşezămînt care s-a transformat în 1864 în *Conservatorul de Muzică şi Declamaţiune.* În acelaşi an, 1864, a luat fiinţă şi *Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică* din Bucureşti. De acum cultura noastră muzicală şi arta instrumentală şi-au găsit un cadru instituţional propice dezvoltării şi manifestării lor tot mai bine definite în spiritualitatea poporului român, prin intermediul a două instituţii similare celor europene.

În Transilvania, vioara a început să pătrundă şi să fie folosită ceva mai devreme, datorită contactului mai strîns cu Apusul Europei. Clujul devine curînd un centru muzical important, prin înfiinţarea, în 1819, a primei şcoli de muzică, în care predomina influenţa stilului şcolilor germane, maghiară şi cehă la vioară. Printre primii săi profesori a fost Franciska Ruzicska (1843-1919), care studiase cu Hellmesberger la Viena. Ea l-a avut ca elev pe Carol Kolar, care a studiat apoi cu Sevcik, la Praga. Kolar a îndrumat la rîndul lui peste 200 de elevi între care Vasile Horvath, Ludovic Patyal, Ioan Reinfeld, Ioan Boros, Virgil Pop. În Conservatorul din Cluj au activat, de asemenea, ca profesori Ştefan Lakatos, violonist şi muzicolog, fost elev al lui Andrei Mureşeanu, apoi Romulus Cionca, elev al lui Ysaÿe Barmas la Leipzig şi Jean Bobescu, violonist excelent care avea o clasă de vioară, alături de activitatea sa de dirijor la Operă.

În Banat, a luat fiinţă în 1900 *Conservatorul Academic din Timişoara,* din iniţiativa lui Harry Schreier şi cu autorizaţia primăriei oraşului. Printre primii profesori timişoreni au fost Tomm Bela şi Maximilian Costin, iar printre absolvenţi menţionăm pe violonista Rosy Stern (1899-1987) solistă cunoscută pentru interpretarea *Concertului* de Goldmark, care a funcţionat ca profesoară la Liceul de Muzică din Bucureşti pînă la ieşirea sa la pensie. În 1907 a luat fiinţă *Conservatorul de Muzică din Tg. Mureş,* la care în 1925 a fost numit director ***Maximilian Costin.*** El s-a născut la 1888 la Piatra Neamţ şi a studiat vioara la Paris cu H. Berthelier şi George Enescu şi la Berlin cu Michael Press. Maximilian Costin a înfiinţat Societatea „Amicii Muzicii" şi este autorul monografiei „Vioara — maeştrii şi arta ei", apărută în 1920. La Conservatorul din Tg. Mureş a funcţionat şi violonistul ***Gheorghe Ionescu,*** absolvent de la Schola Cantorum din Paris, ca elev a lui Nestor Lejeune. El cînta cu multă pasiune şi strălucire tehnică concerte de Wieniawski, Paganini şi Beethoven. Unul dintre elevii săi, ***Francisc Balogh*** a devenit cunoscutul profesor de la Conservatorul din Cluj care a îndrumat pe renumitul violonist Ştefan Ruha.

În Braşov se dezvoltase încă de la începutul secolului al 19-lea o susţinută activitate instrumentală de amatori. Un rol însemnat l-a avut ***Brandner,*** fondatorul Filarmonicii din Braşov şi ***Max Krause,*** care s-a pregătit la Leipzig cu Hilf, devenind solist la Bucureşti şi profesor la Conservator. S-a dezvoltat aici şi luteria, luînd naştere multe ateliere pentru construcţia de viori care atrăgeau în permanenţă violonişti profesionişti sau amatori şi pe toţi cei care simţeau nevoia de a privi şi admira colecţia de viori vechi şi noi suspendate, unele mirosind a lac cremonez, abia ieşite din mîinile măiastre ale lutierului. Deseori mă abăteam personal pe la atelierul bătrînului ***Klewerkaus,*** care locuia undeva lîngă Biserica Neagră şi construia viori minunate, mai ales după ce făcuse, cum spunea el cu mîndrie, o excursie în Italia, la Cremona, şi studiase cu multă atenţie şi interes viorile vechilor maeştri italieni, Stradivari şi Guarneri. Viorile lui erau un model al celebrilor lutieri italieni. În 1928, toate forţele artistice braşovene, indiferent de naţionalitate, se reunesc şi înfiinţează Conservatorul din Braşov ASTRA, al cărui director, violonistul ***Constantin Bobescu,*** om de o rară bunătate şi pasiune pentru muzică, a avut un rol decisiv în organizarea şi progresul acestui conservator. Printre profesorii săi s-au aflat ***Samuel Biemel,*** preşedintele Filarmonicii braşovene, unul dintre primii îndrumători în formarea unor violonişti ca Gabriela Ijak şi Eugen Sârbu. Menţionam deasemenea pe talentatul violonist *Willy Teutsch* care a studiat la Viena cu Joseph Hellmesberger şi la Budapesta cu Jenö Habay.

Totodată au început să funcţioneze conservatoare de muzică municipale la Sibiu, Craiova, Cernăuţi şi Chişinău.

Evident, aceste structuri organizatorice ale învăţămîntului muzicii şi viorii în ţara noastră au influenţat direct maturizarea continuă a activităţii de interpretare violonistică, precum şi definirea rosturilor şi profilului violonistului, în accepţia general europeană.

2. PRIMA GENERAŢIE DE VIOLONIŞTI ÎN ROMÂNIA.

În condiţiile social-economice şi culturale ale Ţărilor Româneşti, care au fost despărţite şi au suportat vreme de sute de ani ocupaţia străină, era inevitabil ca arta viorii, cunoscută de multă vreme în Apusul Europei, să ia naştere, să se profileze şi să se dezvolte mai tîrziu, în forme specifice. Era, astfel, firesc ca un număr de tineri violonişti de altă naţionalitate născuţi în ţara noastră sau imigranţi străini şi stabiliţi pentru tot restul vieţii în România, să aducă contribuţii însemnate la naşterea şi dezvoltarea artei violonistice româneşti. Ceea ce este însă important, este faptul că şi creaţia acestor violonişti au integrat filonul muzicii populare, căruia i-au adăugat în mod firesc elemente generale şi universaliste. În adevăr, folclorul românesc şi interpretarea sa lăutărească la vioară cunoscuse deja un înalt nivel de virtuozitate şi strălucire. În acelaşi timp, un aflux de tineri români pasionaţi se îndreaptă spre muzică şi studiul viorii în principalele centre muzicale europene.

Ludovic Anton Wiest (1819-1889) s-a născut la Viena, unde a şi studiat vioara cu Joseph Böhm. Chemat de domnitorul Alexandru Ghica, cu recomandarea Conservatorului din Viena, Wiest a venit la Bucureşti, unde s-a stabilit definitiv, ocupîndu-se de organizarea orchestrei Palatului şi a fanfarei militare de pe lîngă Stabul Oştirii. Wiest şi-a format şi o orchestră, cu care cînta la restaurantul Zlatner. El a fost îndrumătorul primelor formaţii instrumentale în Bucureşti, pregătind terenul unor forme muzicale de gen simfonic, fiind precursorul lui Eduard Wachmann, cel care a organizat prima noastră orchestră simfonică permanentă în 1866, solicitîndu-l pe Wiest ca prim-concertmaestru. Nivelul său artistic şi tehnic depăşea cu mult pe cel al unui instrumentist de orchestră Wiest a făcut o serie de turnee de succes la Paris, Viena, Milano şi Budapesta.

Pentru ca publicul să nu se plictisească între actele unui spectacol de operă, orchestra executa, după obiceiul timpului, piese instrumentale, adesea cu caracter românesc. Wiest cînta în timpul acestor spectacole, de regulă, compoziţiile sale de orchestră. Poetul Cesar Boliac, care făcea şi critică teatrală şi muzicală, a publicat o cronică în care subliniază deosebita forţă de atracţie a viorii lui Wiest asupra publicului prezent la spectacol: „De unde aceste fesuri şi giubele, aceste clafuri şi tatîrci, aceste chipuri uitate şi necunoscute? A ajuns teatrul un bal mascat? Ne-au cotropit mahalalele? Cine dezgroapă aceşti răposaţi în societate? Cine face pe aceşti ruginiţi să-şi lase preferanţul cel liniştit, ca să vie pe lapoviţă şi geruri de foc la teatru?! Farmecul acesta l-a îndeplinit şi arcuşul vrăjit al lui Wiest". [1]

Printre elevii lui Wiest s-au numărat Cecilia Niţulescu-Lupu, renumită figură a pedagogiei moderne a viorii în ţara noastră şi Franz Kneisel, cunoscut ca unul dintre promotorii şcolii de vioară americane.

Eduard Wachmann (1836-1908) este fiul lui Ioan Andrei Wachmann. El şi-a adus o contribuţie decisivă la naşterea simfonismului românesc, înfiinţînd în 1866 prima orchestră simfonică stabilă în ţara noastră. În 1868, el înfiinţează de asemenea Societatea Filarmonică. Wachmann este primul şef de orchestră român de autoritate, care a activat la Craiova şi Bucureşti. De la înfiinţarea sa, în 1866 pînă în 1903, Orchestra să executase public 1500 de concerte, cu 245 de lucrări simfonice. Din cei 313 instrumentişti care au participat la acele concerte, 172 erau profesori şi studenţi ai Conservatorului din Bucureşti. [2] Stăpînirea simfonismului, pînă la nivelul Simfoniei a 9-a de Beethoven, prezentată de George Enescu şi Dimitrie Kiriac în decembrie 1914, este o marturie elocventă a maiestriei şi tehnicii instrumentale de care dădeau dovadă membrii acelei prime formaţii simfonice din ţara noastră. Wachmann a asigurat conducerea compartimentelor cu instrumentişti de calitate, inclusiv cu violonişti străini, ca Ed Hubsch, Carl Flesch (care a funcţionat şi ca profesor la Conservator în anii 1897-1902), Rudolph Malcher, profesorul lui Grigoraş Dinicu.

Alexandru Flechtenmacher (1822-1898) este cel mai marcant violonist din secolul al 19-lea. El s-a născut la Iaşi la 5 iunie 1822, ca fiu al juristului Cristian Flechtenmacher, originar din Braşov. A studiat în copilărie pianul şi vioara cu mama sa, după care a primit o bursă şi a studiat vioara la Viena cu Joseph Böhm. După studiile la Viena, pe care le-a terminat la vîrsta de 18 ani, a revenit în ţară ca violonist în Orchestra Teatrului ieşean. În 1844, pleacă la Paris pentru a studia compoziţia timp de doi ani, revenind în 1846 în ţară ca dirijor al Orchestrei Teatrului Naţional din Bucureşti, sub direcţia lui Matei Millo.

Flechtenmacher a fost un virtuoz al viorii, fiind unul dintre primii violonişti români care a adus în ţara noastră muzica lui Paganini, cîntînd într-un recital din 6 mai 1846 la Iaşi, Carnavalul de Veneţia.

În acelaşi timp, a fost una din figurile cele mai importante ale muzicii româneşti din secolul al 19-lea, fiind ataşat idealurilor naţionale ale poporului nostru cu privire la făurirea unei arte muzicale româneşti bazată pe elementele muzicii populare orăşeneşti. Creaţia sa de operă şi operetă (ex. Baba Hîrca) este un exemplu elocvent privind integrarea sa în muzica specifică a poporului nostru.

Ca pedagog remarcabil al viorii, Flechtenmacher a fost profesor şi primul director al Conservatorului din Bucureşti, numit de Mihail Kogălniceanu. El a pus în aplicare un program concret de organizare a Conservatorului pe baze largi populare, cerînd admiterea şi sprijinirea elevilor talentaţi, fără deosebire de origine socială şi de religie. Totodată, el a introdus concursul pentru ocuparea unui post de profesor de vioară în Conservator cu un program exigent şi demn, cuprinzînd: executarea unui număr de studii de vioară de Kreutzer, Rode sau Alard, alese de juriu; o piesă concertantă în stil clasic de Viotti, Rode sau Kreutzer; o piesă în stil elegant modern de Alard, Bériot, Vieuxtemps sau Ernst; executarea la „prima vista" a unei părţi dintr-un concert clasic; proba transpunerii în diferite tonalităţi; chestiuni teoretice asupra normelor instruirii şi formării elevilor, spre a-i feri de deprinderi defectuoase şi contrare şcolilor clasice; realizarea unui bas cifrat.

Cu toată aureola sa, la bătrîneţe Flechtenmacher a împărtăşit soarta tristă a multor figuri ilustre din trecut. După ieşirea sa la pensie, lovit nu numai de pierderea soţiei şi a fiului său, dar şi de mistuirea într-un incendiu a întregului său avut, Flechtenmacher a luptat din greu cu boala şi mizeria pînă la moartea sa, survenită în 26 ianuarie 1898.

Eduard Caudella (1841-1924) s-a născut la Iaşi, într-o familie de muzicieni, fiind fiul violoncelistului Francisc Serafim Caudella. În 1853, Caudella, atunci în vîrstă de 12 ani, pleacă la Berlin unde studiază vioara cu Hubert Ries, un nepot al lui Franz Ries, apoi la Paris cu Lambert Massart şi Delphin Alard, continuînd cu Vieuxtemps la Dreichenheim, lîngă Frankfurt [3]. După aceste studii, Caudella a susţinut în anii 1859-1860 turnee de concerte la Frankfurt, Berlin şi Paris, obţinînd succese remarcabile. La Paris l-a avut colaborator la pian pe cunoscutul pianist francez Duvernoy. Revista pariziană „L'art musical" scria despre arta violonistică a lui Caudella: „D-l Eduard Caudella este un tînăr de 20 de ani, de o figură inteligentă şi de o perfectă distincţie. Interpretarea d-sale, largă, strălucită, puternică şi majestoasă, n-are nimic afectat. E un violonist al nobilei şcoli a marilor maeştri şi sub degetele acestui tînăr artist instrumentul lui Viotti şi Vieuxtemps ştie a da toate expresiunile, fără a înceta a fi eminamente distins. Adăugăm că urechea cea mai fină n-ar putea surprinde cea mai mică nesiguranţă de intonaţie chiar şi în pasajele cele mai periculoase, unde artistul urcă în note duble pînă la limita extremă a scării tonate“

În 1860, Caudella este numit de Alexandru Ioan Cuza violonist al Curţii Domneşti. În 1861, el părăseşte activitatea concertistică şi se consacră progresului muzicii româneşti, devenind profesor la Conservatorul din Iaşi, iar în 1893, directorul acestuia, pe care l-a condus pînă în 1901, cînd a ieşit la pensie.

Numele lui Caudella rămîne pentru totdeauna înscris în destinul violonistic şi muzical al lui George Enescu, iar prin generozitatea şi altruismul său, a contribuit la dezvoltarea pe o treaptă superioară a artei viorii şi a muzicii în ţara noastră, în direcţia integrării lor în circuitul valorilor spirituale europene şi universale. După ce l-a ascultat pe George Enescu în 1886 la Iaşi şi l-a sfătuit pe tatăl său să-l înveţe notele muzicale, Caudella îl vede din nou pe Enescu, după doi ani, şi, desluşind imediat geniul copilului, a expus atunci un punct de vedere profund pegagogic şi moral. În loc să-l păstreze ca elev al său şi să-şi asigure gloria sa de profesor, cum a făcut Auer cu Heifetz, deşi era în măsură să-i asigure o perfectă îndrumare, Caudella a recomandat ca Enescu să studieze la Viena, un mare centru cultural european deja cu tradiţii avansate în muzica şi în arta violonistică. Acelaşi gest l-a repetat Hellmesberger, care i-a recomandat lui Enescu, după ce a terminat Conservatorul din Viena, să meargă la Paris.

Eduard Caudella a fost o personalitate muzicală multilaterală, fiind violonist de concert, compozitor, critic muzical şi conducător de conservator. Enescu i-a rămas pentru totdeauna recunoscător. În 1906, Caudella a fost sărbătorit cu prilejul celei de a 75-a aniversări a naşterii de către

Asociaţia Generală a Artiştilor şi de către Conservator, fiind prezent şi Enescu care, mai tîrziu, în 1918 a dirijat un concert cu lucrări de Caudella. Enescu i-a dedicat lui Caudella compoziţia sa pentru vioară *Impresii din copilărie.*

Caudella a lăsat muzicii româneşti o bogată moştenire componistică. Pe lîngă muzica de operă şi operetă, Caudella a scris multe lucrări pentru vioară, ca: *Reîntoarcerea în ţară, fantezie pentru vioară şi pian; Duet pentru vioară şi pian* pe motive din Opera Nabucco de Verdi; *Marea Fantezie pentru vioară, pian şi orchestră,* pe motive din Opera „Tannhäuser" de R. Wagner; două *Concerte pentru vioară şi orchestră,* primul fiind dedicat lui Enescu ,care l-a interpretat la Iaşi, la 5 mai 1918 şi pe care îl mai auzim şi astăzi, deseori, în interpretarea violonistului Daniel Podlovschi.

Caracteristica creaţiei tîrzii a lui Caudella constă în îmbinarea elementului popular orăşenesc al temelor cu stilul armonic influenţat de romantismul german. Se întrevăd, de asemenea, elemente de romanţă autohtonă în construcţia melodică a lucrărilor instrumentale, ieşind în evidenţă acea structură melodică de major-minor a temelor părţilor extreme ale concertelor sale, în care apar ca elemente specifice secunda mărită şi unele forme ritmice împrumutate din muzica populară. Aceste lucrări instrumentale merită să fie integrate într-o măsură mai mare în programele şcolilor şi conservatoarelor de muzică, precum şi în repertoriul violoniştilor noştri.

Caudella a murit în 1924, la Iaşi, după ce, se spune, a încercat în ultimii ani de viaţă sentimentele unui om părăsit şi trist.

Ciprian Porumbescu (1853-1883) s-a născut la Şipot, ca fiu al preotului Eraclie Porumbescu, folclorist şi violonist amator. Copilul Ciprian a crescut în atmosfera cîntecului popular şi a muzicii lăutăreşti a lui Gr. Vindireu, de la care a absorbit suflul şi inflexiunile muzicii populare. Ciprian Porumbescu a studiat vioara cu învăţătorul Simon Maier din satul vecin Ilişeşti. Apoi a continuat la Gimnaziul din Suceava şi la Facultatea de Teologie din Cernăuţi cu compozitorul Isidor Vorobchievici, autorul primului manual de armonie în limba română.

În 1879, Porumbescu a plecat la Viena, unde a studiat particular, în afară de compoziţie, vioara şi contrabasul, cu Franz Krenn şi Louis Schlosser. El a rămas în istoria muzicii româneşti prin creaţia sa muzicală programatică, străbătută de patriotismul înflăcărat al luptei sale pentru unitatea poporului român. Este cazul *Operetei „Crai Nou"*, care simbolic, a văzut lumina rampei la Braşov. Compoziţiile sale pentru vioară — renumita *Baladă, cu pian sau orchestră, Reverie,* şi *Dorul,* cu pian — se menţin şi astăzi în repertoriul violoniştilor noştri, fiind străbătute de melosul şi ritmul muzicii populare româneşti; ori de cîte ori sînt interpretate, ele ating cele mai sensibile şi mai profunde coarde ale sufletului românesc.

Ciprian Porumbescu a suferit surghiunul închisorilor austriece, s-a îmbolnăvit de tuberculoză şi a murit tînăr, la vîrsta de numai 30 de ani. Citind cartea *„Cînta la Stupca o vioară"* de C. Ghiban (1961) retrăieşti cu Ciprian Porumbescu momente răscolitoare ale unei vieţi scurte, dar dense şi creatoare, care ar fi putut îmbogăţi mult patrimoniul nostru muzical, inclusiv violonistic, dacă viaţa şi creaţia sa nu ar fi fost întrerupte atît de nemilos.

Teodor T. Burada (1839-1923) s-a născut la Iaşi, ca fiu al Vornicului Teodor Burada (1800-1866), primul profesor de pian şi autorul acelei faimoase „Gramatici româneşti de note pentru tot fundamentul chitarei, compusă după cea europeană“, apărută în 1828 la Iaşi. Cel mai mare fiu al său, Gheorghe T. Burada, a apărut în 1852 ca violonist pe scenă cu *Concertul nr. 1* de Bériot, în murmurul negativ al boierilor, mai tîrziu devenind profesor la Conservatorul din Iaşi.

Teodor T. Burada a fost cea mai reprezentativă figură a acestei familii muzicale moldoveneşti. După studii de vioară făcute în ţară cu Holt şi Flechtenmacher, el pleacă la Paris unde, paralel cu studii juridice (1861-1863), urmează vioara cu Delphin Alard şi armonia cu Reber şi Clapisson la Conservatorul Naţional de Muzică, obţinînd diploma în 1863. Burada este primul moldovean care s-a înscris şi a absolvit Conservatorul din Paris.

În 1865, Burada renunţă la magistratură şi se dedică complet carierei de profesor de vioară la Conservatorul din Iaşi. A urmat o lungă perioadă de concerte în ţară şi în Europa. El este cel care a fost invitat să interpreteze dificila *Sonată. Trilul Diavolului* cu ocazia unei comemorări a lui Tartini în Italia, lîngă Pirano.

Dovedind multă versatilitate, Burada avea, pe lîngă activitatea de concert şi cea pedagogică, preocupări largi pentru folclor, etnografie, arheologie, istorie, o diversitate de activităţi care se explică prin efortul lui de intelectual patriot de a sprijini cu toate forţele dezvoltarea culturii naţionale. El este iniţiatorul etnografiei muzicale în ţara noastră, colecţionînd un număr însemnat de instrumente populare pe care le-a donat statului.

Ca profesor de vioară, Burada a elaborat un Caiet metodic intitulat *„12 Studii pentru violină“*, în stilul metodei lui Alard şi Mazas, şi în spiritul şcolii franceze de vioară. Aceste studii extrem de utile pentru mîna stîngă (tremolo şi tril, în special trilul scurt), precum şi pentru mîna dreaptă şi diferite forme de arcuş, au fost editate la noi în redacţia profesorului George Manoliu.[51]

Robert Klenk (1850-1921) s-a născut la Sibiu şi a studiat la Viena cu J. Hellmesberger şi la Leipzig cu Ferdinand David. După aceste studii, a funcţionat ca prim-violonist la Teatrul Imperial din Petersburg, apoi a fost profesor la Conservatorul din Montreux, în Elveţia. În 1888, revine în ţară şi îl înlocuieşte pe Flechtenmacher la Conservatorul din Bucureşti ca profesor titular.

Klenk a intrat în istoria învăţămîntului viorii prin elaborarea primei *Metode* româneşti complete de vioară, în 7 caiete, într-o structură metodică şi muzicală modernă caracterizată prin frumuseţea, atractivitatea şi eficienţa studiilor, constituind un excelent ghid în studiul viorii, de la începuturi pînă la niveluri avansate. Contactul cu această metodă produce fiecărui elev o adevărată bucurie prin studiile şi piesele muzicale încorporate cu mult discernămînt, parcurgînd toate cele şapte poziţii.

Klenk a fost un pedagog renumit al viorii, avînd printre elevii săi pe violonistul Silviu Florescu şi pe Alexandru Teodorescu.

Athanasie Teodorini (1871-1924) era macedonean de origine, descoperit şi adus la Iaşi de T.T. Burada. A studiat vioara la Iaşi cu Burada şi Caudella. În 1892 a plecat la Berlin, unde a studiat cu Joachim şi Moser şi apoi a continuat la Viena cu Prill. Între 1907-1911 a fost directorul Conservatorului ieşean. Teodorini a fost un excelent profesor şi conducătorul unui cvartet de coarde cu Mihai Barbu (vioara a 2-a), Antonin Ciolan (violă) şi August Moldrich (violoncel).

Mihai Barbu (1889-1938) a fost un violonist remarcabil care, la terminarea Conservatorului din Iaşi, îşi proiectase o carieră strălucită. Apoi a făcut studii de specializare la Berlin. Revenind în ţară, el şi-a adus o însemnată contribuţie la mişcarea ieşeană în domeniul simfonismului, muzicii de cameră şi recitalului. A participat în cvartete ieşene cu Athanasie Teodorini, Antonin Ciolan şi Jean Bobescu. A fost profesor la Conservatorul din Iaşi, precum şi profesor de vioară la Şcoala normală „Vasile Lupu“ şi Liceul Militar din Iaşi.

Cecilia Niţulescu-Lupu (1875-1946) a studiat vioara la Conservatorul din Bucureşti, pe care l-a absolvit cu premiul întîi în 1891, la clasa lui L. Wiest. Apoi a studiat la Leipzig cu H. Sitt şi Carl Halir şi la Paris cu Guillaume Rémy. Cecilia Niţulescu era o personalitate impresionantă prin cultura ei vastă şi inteligenţa muzicală. Ea nu a desfăşurat o activitate concertistică, consacrîndu-se de la început carierei didactice, fiind profesoară la Conservatorul din Bucureşti din 1900 de-a lungul a 40 de ani. Prin cultura şi cunoştinţele ei vaste în domeniul tehnicii şi interpretării violonistice, ea a deschis calea pedagogiei moderne în şcoala românească de vioară, selectînd cu discernămînt studiile tehnice fundamentale preluate de la profesorii săi şi integrînd modelul enescian al interpretării. De la Enescu, ea a preluat modalitatea repartizării frazelor muzicale în trăsătura de arcuş, deschizînd un larg orizont frazării şi vitalizării interpretării violonistice. Studiind maniera lui Enescu, profesoara Niţulescu-Lupu urmărea problema la toţi concertiştii pe care îi auzea, reţinînd de la fiecare ceva important şi susceptibil de a îmbogăţi soluţiile. Ea urmărea cu asiduitate viaţa de concert din capitală, audiţiile studenţilor din conservator şi îşi antrena studenţii săi, cărora le dădea sarcină de a consemna pe partitură particularităţile interpretărilor ascultate care, apoi, erau discutate în clasă (digitaţii, arcuşe, dinamică, agogică, producţia tonului etc.). Vasile Filip povesteşte despre surpriza pe care a avut-o cînd, în Studioul de la Radio, unde avea să interpreteze *Concertul* de Wienwiaski a întîlnit-o pe Cecilia Niţulescu-Lupu, care reuşise să intre acolo, deşi nu era permis accesul decît membrilor orchestrei, dirijorului, şi solistului. 6)

Spiritul metodei sale a împărtăşit tuturor elevilor ei pasiunea de a aprofunda ideile şi soluţiile, astfel că aproape toţi elevii ei au devenit şi buni profesori: Anton Adrian Sarvaş, Garabet Avachian, Constantin Botez, Ionel Geantă, Dumitru Teodoru, T. Elian, Emilian Gheorghiu, Alexandru Rădulescu, Emil Cobilovici, Ernst Walfisch, Adia Gherţovici. Ea nu a redactat metode de vioară, astfel că stilul ei a fost preluat de fiecare elev şi dus mai departe. Unii dintre elevii săi au redactat metode de vioară sau au revizuit studii tehnice clasice. Astfel, Anton Adrian Sarvaş a elaborat şi publicat un caiet de studii tehnice, Ionel Geantă a publicat în colaborare cu George Manoliu cunoscuta *Metodă de vioară*. Emil Cobilovici a pus la îndemîna elevilor interesante studii tehnice, Garabet Avachian a redactat *Studiile* de Rode şi *Metoda Vlădescu*.

George Enacovici (1891-1965) a studiat vioara la Conservatorul din Bucureşti cu Geza von Kresz şi a continuat la Paris cu Armand Parent (vioara) şi cu Vicent d'Indy (compoziţia). În 1919, a devenit profesor de vioară la Conservatorul din Bucureşti, unde a funcţionat pînă în 1954. De asemenea, a fost concertmaestru la Filarmonică în perioada 1920-1921, precum şi la Orchestra Radio în anii 1928-1933. Enacovici a fost unul dintre fondatorii Uniunii Compozitorilor din România.

Printre elevii săi s-au aflat violonişti remarcabili, ca: Ion Voicu, Gaby Grubea, Victor Predescu, Cecilia Geantă, Nina Alexandrescu, Nicolae Rădulescu, Vasile Boniş.

În domeniul compoziţiei, Enacovici a lăsat mai multe lucrări pentru vioară ca *Poemul pentru vioară şi orchestră*, un *Concert pentru vioară şi orchestră*, precum şi un număr de piese mai mici pentru vioară cu tematică românească.

Constantin C. Nottara (1890-1951) este fiul marelui actor cu acelaşi nume. El a studiat vioara la Conservatorul din Bucureşti cu Robert Klenk şi apoi la Paris şi la Berlin cu Karl Klingler, cel care a făcut o bună redacţie a *Concertului* de Brahms pentru cunoscuta editură Peters. Nottara a fost profesor la Conservatorul din Bucureşti între anii 1916-1947 şi concertmaestru în Orchestra Ministerului Instrucţiunii Publice pînă în anul 1920.

Constantin Nottara a organizat primul cvartet stabil cu Enacovici, Teodor Popovici şi George Cocea şi a înfiinţat Orchestra Municipiului Bucureşti. El a fost membru fondator al Societăţii Compozitorilor din România şi a lăsat cîteva compoziţii remarcabile pentru vioară: Siciliana, Concertul pentru vioară şi orchestră şi Poemul pentru vioară şi orchestră, obţinînd în 1931 Premiul I la Concursul de compoziţie „George Enescu". Pe bulevardul Dacia, în Bucureşti, se află muzeul „Constantin C. Nottara".

3. IMPACTUL LUI GEORGE ENESCU ÎN DEZVOLTAREA ARTEI VIOLONISTICE ROMÂNEŞTI

Din momentul apariţiei „fenomenului Enescu", s-a produs inevitabil o reacţie pozitivă în evoluţia activităţii violonistice şi muzicale româneşti. Primul său recital la Ateneul Român din 20 martie 1894, acompaniat la pian de însuşi profesorul său din Viena, Hellmesberger, recital urmat de acea abundenţă de cronici elogioase la adresa „copilului minune", nu putea să nu producă o rezonanţă deosebită în lumea muzicală din ţara noastră şi să nu stimuleze interesul general pentru vioară şi muzică în ţara noastră. Apoi a urmat consacrarea lui George Enescu ca violonist de valoare internaţională, prin obţinerea pentru prima oară de către un violonist român a Premiului I al Conservatorului din Paris, cu interpretarea *Concertului nr. 3* de Saint Saëns în cadrul Concertelor Edouard Colonne. Acest eveniment excepţional a avut un mare răsunet în ţara noastră, lărgind interesul pentru muzica clasică şi generînd sentimentul de mîndrie nu numai ca români dar şi ca europeni, prin integrarea talentului creativ românesc în sfera recunoaşterii internaţionale. Opinia publică românească era entuziasmată de intrarea atît de spectaculară în viaţa muzicală a Europei. Însăşi Regina Carmen Sylva a fost o mare admiratoare a lui Enescu, i-a acordat sprijin şi protecţie, dăruindu-i întreaga colecţie originală a operelor lui Johann Sebastian Bach, la care Enescu ţinea atît de mult şi pe care, cu memoria lui fenomenală şi pasiunea pentru această muzică divină, avea să şi le însuşească şi să le reproducă în concert totdeauna din memorie.

Desigur, obligaţiile internaţionale ca violonist şi muzician care l-au purtat pe toate meridianele globului, l-au ţinut pe Enescu, într-o măsură importantă departe de patrie. El a rămas însă un mare patriot român, niciodată nu s-a înstrăinat de ţara sa, servind-o oriunde în lume, cu vioara, bagheta sau pana. În acelaşi timp, oricît ar fi fost de departe, în turnee lungi, Enescu venea în fiecare an în ţară pentru turnee şi pentru a se odihni la vila sa „Luminiş“ din Sinaia, la conacul din Tescani sau la Dorohoi, pe meleagurile natale.

Enescu a nutrit totdeauna un interes şi o grijă părintească, am putea spune, pentru dezvoltarea culturii muzicale şi a artei violonistice în ţara noastră, pentru integrarea ei în circuitul muzical internaţional. În sprijinul stimulării creaţiei muzicale româneşti, Enescu a fondat un concurs de compoziţie cu numele său, care acorda premii pentru cele mai reuşite lucrări ale compozitorilor noştri. În acest scop, el susţinea un număr impresionant de concerte, în cele mai îndepărtate localităţi ale ţării, pe orice vreme, pentru a strînge fondurile necesare acordării acestor premii. Într-un interviu publicat în 1912, în „Flacăra“, Enescu răspundea astfel la întrebarea reporterului Al. Şerban privitoare la întreprinderea sa pentru crearea acelui fond: „— Sărăcia literaturii noastre muzicale. Vreau să contribui şi eu, cît îmi va sta în puţinţă, la stimularea producţiei muzicale româneşti. În acest scop, am înfiinţat un premiu (împărţit în două) care se va decerna, în fiecare an, cu începere de la 1 septembrie 1913. Lucrările prezentate la acest concurs vor fi apreciate de o comisie alcătuită din domnii D. Dinicu, D. Kiriac, Th. Fuchs, D. Dimitrescu, Castaldi, M. Mărgăritescu, Narice şi eu. Se va încuraja muzica de cameră, orchestră, bucăţi de cor şi chiar cor, acestea din urmă însă numai atunci cînd vor avea o valoare de compoziţie deosebită şi nu vor fi simple romanţe“. [1] La acel concurs al Premiului „George Enescu“ din octombrie 1913 s-au prezentat 30 de compoziţii trimise de 17 candidaţi. Premiul I a revenit lui Dimitrie Cuclin pentru un *Scherzo de orchestră*. Pe lista lucrărilor premiate au mai figurat *Narcisse* de Ion Nonna Otescu şi *Didona* de Alfred Alessandrescu. Mai tîrziu, în 1931, Premiul I a fost obţinut de Constantin C. Nottara cu lucrări pentru vioară — un *Concert* şi un *Poem pentru vioară şi orchestră*.

George Enescu a acordat presei româneşti, de la vîrsta de 16 ani pînă în cel de-al 65-lea an de viaţă, 142 de interviuri care au cuprins confesiuni şi idei valoroase despre muzica şi arta viorii în ţara noastră, precum şi învăţăminte utile ale experienţei sale dintr-o vastă carieră internaţională, inclusiv sfaturi utile adresate tinerilor privind interpretarea violonistică şi necesitatea unor mari eforturi în vederea stăpînirii la cel mai înalt nivel a acestui instrument pretenţios.

În unele interviuri, Enescu face din nou elogiul muncii şi al rolului ei în artă, declarînd: „Mulţumirea mea cea mai mare, singura mulţumire este lucrul“ (26 octombrie 1931, Gazeta Medicală); între altele se ocupa de dezvoltarea gustului muzical la români prin educaţie muzicală şi concerte simfonice populare şi prin însăşi creaţia muzicală autohtonă, în care „melodia să curgă ca unda“. (19 iunie 1916, Rampa nouă ilustrată). Cu privire la dezvoltarea gustului muzical, Enescu aminteşte despre un eveniment petrecut la Galaţi. În 1918, după semnarea armistiţiului, Enescu venise aici să susţină două concerte. Deşi faima lui se răspîndise peste tot, la primul concert sala era „arhigoală“ iar la al doilea a fost silit să cînte în faţă numai a cîtorva persoane. Enescu, adînc dezamăgit şi dezgustat, a spus atunci: „Va mai trece mult pînă cînd Enescu va mai cînta la Galaţi!" Enescu a revenit totuşi aici după trei ani, în aprilie 1921 cînd a declarat zîmbind reporterului: „— Cred că m-am ţinut de cuvînt. Este destul de cînd nu am mai cîntat la Galaţi. Aproape trei ani. Sper însă că lumea s-a mai rafinat şi a prins gust pentru puţină muzică, nu, numai pentru „Digranda". ... Şi îndreptîndu-se spre scena de concert a Teatrului Central, întrezărind printr-o crăpătură a unui decor o sală plină de spectatori, el i-a spus mulţumit reporterului care se grăbea să coboare în sală: „Uite, gălăţenii s-au mai schimbat. De acum, nu-i voi mai ocoli. Voi mai cînta aici" [2].

În 1921, Enescu îşi exprima satisfacţia pentru dezvoltarea mişcării noastre muzicale. La întrebarea privind gîndurile lui în această privinţă Enescu răspunde entuziast: „E extraordinar! Găsesc chiar că, în genere, mişcarea noastră artistică e într-o strigătoare disproporţie cu restul vieţii noastre sociale. Dacă ar fi administraţia şi politica românească la înălţimea mişcării artistice româneşti, am fi una din ţările cele mai fericite". [3]

George Enescu era foarte atent la funcţionarea şi sprijinirea Conservatoarelor româneşti chemate să aibă un rol activ în educarea şi formarea gustului muzical al poporului şi în pregătirea unor muzicieni şi instrumentişti valoroşi. Subliniind într-un interviu publicat în „Luptătorul" din 1 mai 1921 că „avem un conservator foarte bine organizat" în Bucureşti, Enescu insista asupra nevoilor de profesori de instrumente: „Avem profesori minunaţi de armonie, contrapunct şi compoziţie: Castaldi, Kiriac, Cuclin. Lipsesc elemente de partea instrumentală. La violină, de pildă, Nottara e un profesor plin de merite. Ar mai fi nevoie, totuşi, şi de un virtuoz care să îndrume studiile superioare". [4] Interesul deosebit al lui Enescu pentru formarea tinerilor muzicieni fusese deja arătat încă din 1906, cînd avea numai 25 de ani, acceptînd o numire academică de profesor onorific de compoziţie la Conservatorul din Bucureşti. [5]

Expresie a patriotismului său profund, prezentarea de către Enescu a celor două mari cicluri de concerte — „Istoria Literaturii Violinei" (1915) şi „Istoria Sonatei" (1919) —, avîndu-l colaborator la pian pe Alfred Alessandrescu, era de fapt o remarcabilă contribuţie la educaţia gustului muzical al poporului şi la dezvoltarea culturii noastre muzicale. Tot astfel, relaţiile sale strînse cu muzicienii şi violoniştii români şi colaborarea cu aceştia în cadrul unor ansambluri instrumentale camerale (Constantin Bobescu, Alexandru Rădulescu, Teodor Lupu, Cella Delavrancea şi Dinu Lipatti), manifestările muzicale de la vila sa „Luminiş" din Sinaia sau de la conacul soţiei sale, Maruca, din Tescani, serile muzicale din casa de pe Calea Victoriei din Bucureşti, toate acestea arată elocvent rolul activ al lui Enescu în stimularea vieţii muzicale româneşti şi în ridicarea nivelului artistic al muzicienilor şi instrumentiştilor români.

În acelaşi timp, relaţiile şi prietenia sa cu personalităţi ilustre ale artei interpretative mondiale au contribuit direct la vizitarea ţării noastre şi susţinerea de concerte aici, de către violonişti ca Fritz Kreisler, Jacque Thibaud, Yehudi Menuhin, ori de către celebrul violoncelist Pablo Casals, cu implicaţii pozitive în creşterea efervescenţei muzicale în România.

Dacă adăugăm imensa sa creaţie muzicală de ansamblu, cuprinzînd *Rapsodiile Române, Simfoniile*, opera *Oedip* şi celelalte lucrări vocale, piesele instrumentale pentru pian, vioară, şi violoncel, între care celebra *Sonată a*

3-a pentru vioară, în caracter popular românesc, pe care Enescu le-a lăsat moştenire poporului său, integrate direct în patrimoniul muzicii universale, putem aprecia dimensiunile unui impact fără precedent pe care l-a avut un Om, un creator în cîmpul marei muzici, un patriot, în dezvoltarea pe trepte superioare a artei violonistice şi a muzicii româneşti în general.

În privinţa influenţei directe a lui Enescu în formarea unor violonişti români, datorită absorbirii sale foarte concentrate în activitatea concertistică şi muzicală în străinătate, doar un număr mic de violonişti români au beneficiat direct, ca elevi, de îndrumările lui Enescu. Printre aceştia se numără Vasile Filip, pe care Enescu l-a trimis la Paris, unde o perioadă a locuit chiar în casa acestuia, bucurîndu-se în timpul celor patru ani de studii la Conservatorul din Paris şi de îndrumările directe ale marelui maestru al viorii. Un alt violonist român care a lucrat cu Enescu este Maximilian Costin, fostul director al Conservatorului din Tg. Mureş. Profesorul George Manoliu a participat în 1937 la cursurile de măiestrie ţinute de George Enescu la Institutul de interpretare iniţiat de Yvonne Astruc la Paris, captînd idei şi învăţăminte asupra modelului enescian de interpretare, pe care le-a sintetizat mai tîrziu în lucrarea sa bilingvă, „Enescu, poet şi gînditor al viorii“, de mare utilitate în înţelegerea şi promovarea artei violonistice enesciene. Violonistul Ion Voicu a fost remarcat în 1945, de Enescu care i-a dat îndrumări preţioase ce au contribuit la modelarea continuă a interpretării sale violonistice. Sandu Albu a fost unul din violoniştii români care s-au dezvoltat în sfera unei colaborări directe cu Enescu, iar Mihai Constantinescu s-a aflat de foarte tînăr sub influenţa benefică a marelui maestru.

Ceea ce este însă esenţial este faptul că viziunea artistică a lui Enescu a radiat în întregul proces de formare a violoniştilor noştri, a dominat şi sudat toate activităţile de acest gen, privind atît pe compozitor, pe interpret (violonist, pianist, dirijor) şi pe pedagog imprimînd în cele mai fine detalii o înţelegere estetică superioară a fenomenului muzical. Enescu a integrat în stilul interpretării violonistice de tradiţie universală elemente tehnice şi expresive noi, generate fie de vigoarea şi poezia talentului românesc, fie de unele procedee instrumentale folclorice. Prin aceasta, Enescu nu urmărea neaparat un stil „original“, ci lărgirea cîmpului expresiv al interpretării, pentru a-i mări puterea de pătrundere în creaţia muzicală universală, caracterizată tocmai prin îmbinarea dintre unitate şi diversitate.

Concepţia enesciană privind unitatea dintre creaţia muzicală şi interpretarea ei, subordonarea tuturor mijloacelor tehnice şi expresive scopului unic al redării integrale a muzicii, a servit ca suport al dezvoltării artei interpretative româneşti, în sensul realizării unei răstălmăciri profunde a muzicii în viziunea creatorului ei şi în concordanţă cu natura talentului muzical al poporului român, cu faima cantabilităţii şi expresivităţii lui, în condiţiile cînd scripca ţărănească este cel mai răspîndit instrument popular.

Modelul enescian în domeniul tehnicii şi interpretării la vioară a fost implantat în învăţămîntul viorii în ţara noastră de către cei mai buni pedagogi care au fost îndrumaţi ori s-au aflat sub influenţa lui Enescu, determinînd o opinie generală în favoarea principiilor enesciene asupra modalităţilor practice de ordin tehnic şi interpretativ, formînd astfel în acest spirt numeroşi violonişti români, apreciaţi în ţară şi peste hotare nu numai ca talente native, ci şi ca formaţie teoretică şi practică violonistică. Printre aceşti pedagogi români care au cunoscut şi au promovat cu patos arta violonistică enesciană, se numără Cecilia Niţulescu-Lupu, Ionel Geantă, George Manoliu, Alexandru Garabet, Sandu Albu, Garabet Avachian, Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Ştefan Gheorhiu şi alţii.

Despre influenţa esteticii enesciene asupra violoniştilor români, iată ce spune Sandu Albu în Amintirile lui, „Cu vioara prin lume“: „În anii 1931-1933, ori de cîte ori maestrul nostru Enescu avea vreme să mă cheme să-i cînt, îmi dădea sugestii interpretative care mi-au rămas drept călăuză estetică pentru toată viaţa“[6].

George Enescu a fost — prin întreaga sa activitate creatoare şi muncă titanică desfăşurată pe tărîmul artei, dăruindu-şi întreaga viaţă viorii, muzicii, slujirii fără odihnă a înaltului titlu de violonist şi muzician român — un strălucit exemplu, radiant şi însufleţitor pentru întregul tineret român care aspiră la bucuria actului creator violonistic, un model uman devenit o legendă care dă aripi şi îmbărbătează pe toţi acei tineri pasionaţi de arta viorii, pentru acest domeniu extrem de rafinat al spiritului uman, muzica.

Această dezlănţuire de energii umane ale lui Enescu, coroborate cu un sentiment de înaltă responsabilitate pentru artă, pentru slujirea idealului de a fi folositor poporului care l-a născut, nu putea să nu influenţeze şi să nu stimuleze dezvoltarea artei violonistice în ţara noastră pînă la nivelul integrării ei în cultura muzicală europeană şi mondială. Şi astăzi, cînd Enescu a dispărut de mult fiziceşte dintre noi, conştiinţa că am avut pe Enescu, spiritul vieţii şi creaţiei sale sînt un imbold şi un factor generator de permanentă mîndrie şi încredere în forţa talentului românesc, în manifestarea noastră pe planuri superioare în cultura şi spiritualitatea europeană şi mondială.

4. GENERAŢIA MIJLOCIE A VIOLONIŞTILOR ROMÂNI

Problema încadrării unor personalităţi în diferite generaţii este dificilă, trebuind luate în consideraţie atît criterii biologice cît şi criterii care se referă la activitate şi creativitate. Prin noţiunea de generaţie, dicţionarele înţeleg fie un grup de persoane aproape de aceeaşi vîrstă, fie spaţiul de timp care separă diferitele grade de filiaţiune. Din acest ultim punct de vedere, se consideră că există aproximativ trei generaţii pe secol. Desigur, generaţiile se întrepătrund biologic sau creativ, dar clasificarea personalităţilor prin această metodologie, indiferent de locul şi de spaţiul unde au trăit şi au activat, oferă posibilitatea unei sistematizări de evidenţa dicţionarului. Astfel, eu am inclus sub arcul acestei generaţii pe acei violonişti români care s-au născut în prima treime a secolului al 20-lea. Problema esenţială rămîne însă conturarea personalităţii acelora care au slujit sau slujesc încă vioara şi arta ei miraculoasă.

Mircea Bîrsan (1897-1977)

Mircea Bîrsan s-a născut în Iaşi şi a început să studieze vioara cu Eduard Caudella în particular. Apoi a plecat la Paris, unde a studiat la Schola Cantorum cu Nestor Lejeune (vioară) şi cu Vincent d'Indy (compoziţia). În 1926, Mircea Bîrsan a devenit profesor de vioară şi muzică de cameră la Conservatorul din Iaşi, fiind o perioadă şi directorul acestuia. În 1944, el s-a transferat la Conservatorul din Bucureşti, unde a funcţionat pînă la ieşirea la pensie în 1967. Chiar în acel an, în luna mai, l-am cunoscut personal pe Mircea Bîrsan, cînd a făcut în Studioul de Concerte al Radioteleviziunii o frumoasă prezentare a tînărului de 16 ani, Eugen Sârbu, „ca speranţă a violonisticii româneşti", care a interpretat atunci *Concertul nr. 2* de Wieniawski, sub bagheta lui Emanuel Elenescu. O amintire de neuitat.

Mircea Bârsan este unul dintre violoniştii români care s-au bucurat de colaborarea lui Enescu în concerte şi sonate. Stilul predării lui s-a resimţit a fi fost influenţat de Enescu prin promovarea esteticii muzicale enesciene. Printre elevii săi s-au numărat Rhéa Silvia Goldstein, violonistă în Orchestra Radiodifuziunii Suedeze, Aurel Barbu, violonist în Filarmonica din Bucureşti, G. Pascu, violist şi animator al vieţii muzicale din Craiova.

Sandu Albu (1897-1980)

Sandu Albu s-a născut la Sinaia, la 22 august 1897, din părinţi transilvăneni. Deşi tînjea după vioară din fragedă copilărie, abia la vîrsta de 12 ani, pe cînd era elev la liceul din Ploieşti, a primit o vioară de la tatăl său, precum şi primele îndrumări de la profesorul Constanţiu, cu ajutorul metodei Klenk. Apoi a luat cîteva lecţii de la colegul său, Tit Vlădescu, violonistul vedetă al liceului, care cînta cu sentiment *Legenda* de Wieniawski şi lua lecţii la Conservatorul din Bucureşti cu Geza von Kresz. Recitalurile lui George Enescu la Ploieşti şi la Sinaia i-au dat un nou imbold în eforturile lui de a deveni violonist. Se poate spune că Sandu Albu a învăţat vioara mai mult singur, ca autodidact. În septembrie 1912, venind la Bucureşti cu părinţii, el s-a prezentat, fără ştirea lor, la examenul de admitere la Conservator, reuşind să fie admis în anul I, la clasa profesoarei Cecilia Niţulescu-Lupu. Curînd, însă, sub motiv că e prea bătrîn (avea aproape 16 ani) a fost trecut în anul II.

Au urmat eforturile legate de naveta între Conservatorul din Bucureşti şi Liceul din Ploieşti, precum şi de studiul viorii pentru recuperarea anilor pierduţi, care ajunsese la 8-10 ore zilnic. Pasiunea pentru vioară îi croia, prin însăşi decizia lui, un drum sigur spre cariera violonistică. Studiile cu profesoara Niţulescu-Lupu, desfăşurate în exigenţa şi severitatea binecunoscute în clasa ei, l-au condus repede la progrese remarcabile, astfel că în anul III, el a cîntat la examen *Trilul diavolului* de Tartini cu un succes de care s-a făcut vîlvă şi în presă. La un concert de binefacere ţinut la Cazinoul din Sinaia la 15 august 1915, el a cîntat *Sonata în Re* de Haendel şi piese scurte ca *Poemul* de Fibich, *Scherzo* de Dittersdorf, *Capriciul vienez* de Kreisler.

Abia după anii de război petrecuţi în Moldova şi după demobilizare, Sandu Albu a susţinut primul recital în octombrie 1918, la Teatrul Comunal din Roman, cu un program alcătuit din: *Trilul diavolului* de Tartini, *Ciaccona* de Bach, *Sonata Kreutzer* de Beethoven, *Zigeunerweisen* de Sarasate şi altele. Merită a fi reproduse aici amintirile lui Sandu Albu despre cămăruţa în care dormea în Roman, unde dimineaţa, cînd se trezea, era ger bocnă, fiind silit să spargă gheaţa din cana cu apă, ca să se spele, aşa cum povestea el cu umorul lui de totdeauna, ca eschimoşii...“ Cînd puneam mîna pe vioară, scria el, degetele învineţite de frig mă usturau multă vreme. Studiam totuşi cu rîvnă pe Sevcik, Paganini, *Sonate* şi *Suite* de Bach pe care le iubeam din ce în ce mai mult, fiindcă ele alcătuiau zilnica mea hrană sufletească, purtîndu-mă pe aripile imaginaţiei în epoca barocului“ [1] Cu banii cîştigaţi pe acest recital, a putut să-şi plătească trenul spre a veni la Bucureşti, unde era aşteptat de părinţi cu haine civile.

După ce l-a ascultat pe Enescu cîntînd *Dansul spiriduşilor* de Bazzini, „cu cea mai autentică vervă drăcească“, Sandu Albu l-a pus imediat în studiu, sub inspiraţia care i-a generat-o marele maestru al arcuşului. De altfel, el urmărea cu insistenţă să atace piese dificile, pentru a-şi recupera tehnica de care avea nevoie. La fel s-a întîmplat şi cu *Bagatela* de Ion Scărlătescu. Sandu Albu a început să viziteze familii în care aveau loc întîlniri muzicale, cum era familia Ionescu-Mihăieşti, unde se întîlneau Alfred Alessandrescu, C. Nottara, Bernard Metzer, Dimitrie Cuclin, Ion Scărlătescu, Emil Riegler şi alţii. Alice Ionescu-Mihăieşti, pianistă, îl acompania pe Sandu Albu, devenind mai tîrziu soţia lui. Cu Ion Scărlătescu, a învăţat armonia, lucrînd ore întregi, zilnic, basuri cifrate şi armonizări din cele mai subtile.

În 1920, Sandu Albu a fost admis la Conservatorul din Praga pe bază de concurs. După ce a lucrat cîtva timp cu Sevčik, Sandu Albu a avut şansa de a trece sub îndrumarea lui František Ondricek, în urma plecării lui Sevcik în America. Astfel, şi-a găsit profesorul pe care şi-l dorea. Ondricek era înzestrat cu o tehnică uluitoare pentru marile concerte, dar şi cu adîncime şi poezie în interpretarea lor. Cu Ondricek a lucrat mult, atît la Conservator, cît şi acasă la profesor: Bach, *Capricii* de Paganini, Gaviniès în întregime, Vieuxtemps, Wieniaswski, toate concertele majore. Cei doi ani de studiu cu Ondricek au fost definitorii pentru formaţia lui Sandu Albu. Avid după repertoriu nou, el avea la un moment dat vreo 200 de piese scurte, de sentiment sau de bravură : *Estrelita* de Ponce, *Perpetuum mobile* de Novacek, *Serenada* de Ceaikovski, *Suite* de Sinding, *Lăutarul* de Stan Golestan, *Dansul Vida Breve* de Manuel de Falla, *Dansuri maghiare* de Brahms, *Hora staccato* de Dinicu-Heifetz, etc.

În 1923, Sandu Albu a plecat cu soţia sa în America, unde, cu voinţa sa dîrză, a reuşit să pătrundă în reţeaua densă a vieţii muzicale a New-York-ului. Debutul său în New York a constituit începutul unei vaste activităţi concertistice pe care a desfăşurat-o neobosit, pe scară largă, timp de 40 de ani în America, Europa şi Asia, cît şi în ţara noastră. Critica pozitivă a lui Olin Downes din New-York Times, alături de altele, i-a dat lui Sandu Albu o încredere şi mai mare în forţele sale solistice, fiind pe bună dreptate mîndru că a fost remarcat într-un oraş de peste 8 milioane de locuitori. „Acolo, la New-York — spune el — era mult mai greu de tras sfori, de a înfăptui cabale şi bisericuţe, fiindcă erau prea mulţi artişti, prea multe talente, prea mulţi indivizi rîvnind la glorie“. [2]

Lărgindu-şi relaţiile printre muzicienii aflaţi în New York, între care Mischa Elman, Leopold Godowski, Walter Damrosch, mulţi muzicieni cehi, prieteni de ai lui Ondricek, etc., Sandu Albu a reuşit să-şi alcătuiască două ansambluri de muzică de cameră — un trio (*The Cosmopolitan Trio*) cu Leitner la pian şi cu prinţul irakian Haidar Muhiddim, la violoncel, precum şi formaţia *The Capitol String Quartet*, în care el era prima vioară şi director. De asemenea, a primit multe angajamente de concerte în New York şi în alte localităţi, a fost angajat într-un post de profesor de vioară la Conservatorul de Muzică din Brooklyn, New York, şi, în plus, a primit 18 elevi particulari. A urmat o largă deschidere a activităţii sale concertistice în America, apoi în ţară, la Paris, Praga, Berlin, Londra, Bagdad, Livorno, Florenţa, Milano, care i-a adus totdeauna mari bucurii. Într-un program al recitalului la Wigmore Hall din Londra în 1947, sub auspiciile impresarului Ibbs and Tillet figurau *Suita după Pergolesi* de Stravinski, *Ciaccona* de Bach, *Poemul* de Chausson, *Dansuri Româneşti* de Bartok, *Nocturna şi Tarantella* de Szymanowski şi *Tzigane* de Ravel, un program pretenţios, bine structurat.

Sandu Albu este cel care a făcut premiera în ţara noastră a *Concertului nr. 1* de Szymanowski şi a dificilului *Concert* de Sibelius, în 1943, sub conducerea dirijorului finlandez Georg Schneevoigt. Bucurîndu-se de preţuirea şi afecţiunea lui Enescu, Sandu Albu are meritul de a fi prezentat în 20 octombrie 1943 la Ateneul Român din Bucureşti integrala lucrărilor lui George Enescu pentru vioară şi pian — cele trei *Sonate* şi *Impresii din copilărie* — avînd concursul la pian al lui Enescu însuşi.

Sandu Albu acorda totdeauna atenţie creaţiei româneşti, interpretînd *Sonatele* de C. Silvestri, *Hora Staccato* de Dinicu-Heifetz, *Suita în stil românesc pentru vioară solo* de D. Cuclin, *Dor de ţară* şi *Trei Dansuri* de Filip Lazăr. El a descoperit un *Concert pentru vioară* neterminat şi o *Baladă* ale lui Enescu pe care le-a interpretat cu Filarmonica din Ploieşti, sub bagheta lui Eugen Pricope.

Compoziţiile lui Sandu Albu sînt destinate viorii. Printre ele se află *Suita clasică pentru vioară solo*, care a obţinut Menţiunea I la Concursul de Compoziţie „George Enescu“ în 1942, *Melodie arabă, Melodii populare româneşti*, publicate în Editura Ricordi din Milano, pe care le cînta frecvent Ida Haendel.

Activitatea sa pedagogică a început la New-York, cu elevi particulari şi la Conservatorul de Muzică Brooklyn, apoi a continuat la Bucureşti, fiind numit profesor de violă în 1942. De asemenea, a activat timp de 8 ani ca profesor la Institutul de Muzică din Bagdad, unde l-a atras prietenul său din New-York, prinţul Muhiddim.

Concepţia pedagogică a lui Sandu Albu se baza pe trei elemente: *talent, muncă* şi *logica unui ideal de estetică muzicală*. Cîntatul la vioară este, spunea el deseori, sarcina unei vieţi întregi (*Ars longa, vita brevis*), dacă bineînţeles ai pasiunea frumosului şi a unei exprimări cît mai înalte în limba divină a muzicii. Întrebat de unii elevi în cîţi ani vor putea stăpîni acest instrument, Sandu Albu răspundea serios, dar cu acelaşi umor: „În 25 de ani, care sînt cei mai grei; pe urmă totul devine mai uşor, dar nu cu mult mai uşor !“ [3]

Călăuzit de un ideal de estetică muzicală şi de însăşi logica pură cerută de compoziţia de interpretat, el era capabil să dea oricînd o lămurire unui elev, motivînd şi exemplificînd un anumit accent, o anumită trăsătură de arcuş, locul unui motiv sau fraze pe arcuş, o digitaţie, schimb de poziţie sau glissando expresiv, voit, cerut de inflexiunile de voce umană ale melodiei, neuitîndu-se că vioara, ca orice instrument cu coarde, imită cîntecul vocii umane, frumuseţea stilului unor cîntăreţi celebri. Unul din elevii săi, Vartan Manougian, a obţinut Premiul I la Conservatorul din Paris.

Sandu Albu a fost un pasionat al viorii, care, prin inteligenţa şi voinţa sa, a reuşit să stăpînească şi să susţină în concerte — în toată lumea — un repertoriu vast, clasic şi contemporan, inclusiv românesc. Aş pune în loc de încheiere înseşi cuvintele lui: „Mi-a fost dat să colind cu vioara prin lume, unde, neajutat aproape de nimeni, am avut fericirea să contribui — după puterile mele — la difuzarea muzicii româneşti, cît şi la bunul renume de artist şi pedagog român.“ 4)

Vasile Filip (1900-1983)

Vasile Filip s-a născut la 1 martie 1900 la Botoşani. Deşi i-a plăcut muzica de mic copil, abia la 9 ani a început studiul viorii, pe cînd se afla cu familia la Moscova, unde un fost elev al lui Auer i-a dat primele noţiuni de vioară, astfel că, numai după trei luni, putea cînta orice în poziţia întîia. Apoi, la vîrsta de 13 ani a intrat la Conservatorul din Iaşi, la clasa lui Athanasie Teodorini. Curînd, a fost remarcat de Eduard Caudella, cu ocazia unei audiţii unde Vasile Filip a cîntat *Concertul nr. 9* de Bériot.

În timpul războiului, a suferit tot felul de privaţiuni, dar a avut şansa să cunoască în 1917 pe George Enescu care, ascultîndu-l cîntînd *Campanella* de Paganini, l-a şi captat în orchestra simfonică înjghebată la Iaşi în acei ani iar după război l-a îndrumat să meargă la studii la Paris, unde s-a bucurat de sprijinul şi afecţiunea lui permanentă.

În anii 1918-1919, Vasile Filip a fost activ ca solist, susţinînd concerte la Botoşani, Iaşi, Cernăuţi şi apoi la Bucureşti. Într-o cronică publicată în ziarul „Czernowitzer Morgenblatt“, din 9 aprilie 1919, este formulată o apreciere edificatoare asupra stilului şi farmecului interpretării lui Vasile Filip: „Asemeni marilor înaintaşi Fritz Kreisler, Rodolph Kreutzer, este minunatul tînăr Vasile Filip. Cînd atinge strunele cu arcuşul, se desprinde un sunet şi o melodie atît de plăcută încît cuprinde sufletele ascultătorilor, care se simt desprinşi de grijile pămînteşti şi îşi închipuie că viaţa este plină de flori şi de plăcerile raiului“. 5)

La vîrsta de 18 ani, repertoriul său cuprindea *Concertele* de Mendelssohn, Bruch, Nardini, Paganini şi Beethoven, precum şi *Sonata Kreutzer* de Beethoven, piese de Kreisler, Sarasate şi Wieniawski. „Pe toate — spune el — le cîntam aşa cum respiram, fără nici un efort“. 6) Vasile Filip a cîntat în 1918 *Concertul nr. 1* de Paganini cu orchestra din Iaşi dirijată de George Enescu. Într-o cronică din ziarul Evenimentul din 4 mai 1918, Eduard Caudella evidenţiază o serie de calităţi excepţionale ale interpretării *Concertului de Paganini* de către Vasile Filip: „Are un ton plin şi frumos, cîntă cu expresiune şi căldură. Pasagiile în „staccate“ şi-n tot felul de arcuşuri arpegiate, sărite şi legate, le-a făcut fără greş... Tînărul violonist a avut un succes foarte mare, a fost rechemat de multe ori şi a trebuit să mai cînte pentru a linişti şi mulţumi publicul asistent... În genere, se observă că Maestrul Enescu l-a luat sub ocrotirea sa“. 7) Înainte de a pleca la Paris, a mai susţinut la Bucureşti un recital, bucurîndu-se de asistenţa generoasă a lui George Enescu, şi *Concertul* de Max Bruch cu orchestra, sub bagheta tot a mentorului său.

Pregătindu-se cu multă grijă pentru a pleca la Paris, Vasile Filip strînsese ceva bani pe care, cum mărturiseşte el cu multă sinceritate, i-a împărţit, jumătate pentru părinţii lui şi jumătate pentru plecarea la Paris. „Mă pregăteam, scrie el, de marea aventură, căci era cu adevărat o aventură ca, după patru ani de război pustiitor, un tînăr de 19 ani să plece singur printre străini." [8]

În septembrie 1919, Vasile Filip a fost admis prin concurs la Conservatorul din Paris, la clasa profesorului Jules Boucherit la vioară şi a lui Lucien Capet la muzica de cameră. Dar în toţi anii de studiu la Paris, el s-a bucurat de îndrumările lui Enescu, locuind o perioadă chiar acasă la Enescu; s-a realizat astfel ceea ce Caudella, în aceeaşi cronică, întrevedea, condiţionînd că Vasile Filip va deveni un mare violonist „dacă va avea norocul de a urma studiile sale violonistice şi muzicale sub nepreţuitele consilii ale Maestrului".

Paralel cu studiile la Conservator, Vasile Filip a cîntat în toţi cei patru ani în Orchestra de la Cinematograful *Gaumont Palace,* unde a fost primit în mod excepţional de dirijorul Paul Fosse, după ce l-a audiat cu *Concertul* de Mendelssohn şi a citit la „prima vista", *Meditation* din Thaïs de Massenet, oferindu-i postul de vioară solo în orchestră. Deseori, avea prilejul să interpreteze acolo piese de vioară solo cu orchestra.

Absolvirea Conservatorului din Paris cu *Premier Prix* trebuia să-i deschidă lui Vasile Filip o carieră de solist concertist la nivel internaţional. Însăşi factura personalităţii sale muzicale, structura formaţiei sale purtînd amprenta modelului interpretativ enescian, tonul său superb şi subtilitatea frazării muzicale, cum au vorbit cronicile iniţiale şi cei ce l-au ascultat, îl destinau acestei vocaţii la care aspira încă din tinereţe. Un elev favorit al său, Paul Ratz, redă prima impresie pe care i-a făcut-o doar o demonstraţie a unei piese mici, ca *Nocturna* de Haciaturian pentru un candidat la examenul de admitere în Conservator, aflat la cursurile de pregătire: „Din clipa aceea am avut impresia că visez. Asemenea sonorităţi nu numai că nu obţinusem niciodată la vioară, nu numai că nu auzisem la nimeni, dar nici nu mi-am putut imagina că se pot realiza. O supleţe incredibilă a arcuşului, o diversitate uimitoare a vibratoului, o dinamică ce-ţi răscolea întreaga fiinţă..." [9]

Mulţi violonişti formaţi în Europa erau atraşi spre America, unde plecase atunci şi Socrate Barozzi, premiantul întîi al Conservatorului din Paris din 1908. Acest exod era explicat de Vasile Filip nu atît prin atracţia dolarului, cît mai ales prin dificultăţile de afirmare în Europa. Pentru organizarea unui concert la Paris trebuiau mulţi bani, pe care îi solicitau impresarii înainte de a lansa pe cineva în concert. Dar Vasile Filip a rezistat mirajului Americii, sperînd că va găsi acasă împlinirea destinului său ca violonist. „Nu-mi venea — spunea el — să părăsesc cerul senin românesc..." [10]

Revenind în ţară, Vasile Filip a primit în 1926 doar un post de profesor suplinitor la Conservatorul din Bucureşti, consacrîndu-se astfel definitiv activităţii pedagogice, pe care a servit-o cu totală dăruire pînă la ieşirea sa la pensie în 1967. Nu fără o anumită nostalgie, Vasile Filip spune: ... vrînd-nevrînd, m-am dedicat pedagogiei, animat de dorinţa de a ridica permanent nivelul violonistic şi artistic în ţara noastră. Demonstraţiile mele violonistice permanente la curs atrăgeau elevii tuturor claselor de vioară, care veneau şi ascultau chiar la uşă". (1)

Totuşi, paralel cu activitatea pedagogică el a desfăşurat o perioadă şi acţiuni pe tărîmul manifestării fireşti ca violonist concertist. A interpretat cu pianistul Paul Jelescu integrala *Sonatelor* de Beethoven, prezenta frecvent la Legaţia Franţei lucrări ale compozitorilor francezi — Franck, Debussy —, fiind acompaniat la pian de prima sa soţie, Edmeé, fiica renumitului lutier francez Pierre Hell din Lille; a colaborat cu Cella Delavrancea, Alfred Alessandescu, Dinu Lipatti şi C. Silvestri în domeniul muzicii de cameră. Cu Mihail Andricu a prezentat integrala *Sonatelor cu pian* de Bach, iar cu George Enacovici a cîntat *Dublul Concert* de Bach, sub bagheta lui Alfonso Castaldi.

Ca pedagog al viorii, Vasile Filip, a lăsat posterităţii, cîteva îndrumări metodice de bază pentru studiul viorii, ca: *6 Studii în duble coarde,* publicate de Casa Ricordi din Milano, *Şase capricii pentru vioară solo,* şi *Îndrumări metodice.* De asemenea, a compus lucrări pentru vioară şi orchestră de mare frumuseţe melodică şi de inspiraţie românească. Renumita sa *Suită românească pentru vioară solo,* în care motivul popular este filtrat şi stilizat, este frecventă în repertoriul violonistic. Tot astfel sînt apreciate lucrările sale orchestrale, ca: *Suita românească, Concertino pentru vioară şi orchestră, Poemul pentru vioară şi orchestră, Şase tablouri simfonice, Divertisment pentru oboi, clarinet şi fagot, Un moto perpetuo,* toate scrise în autentic stil românesc.

Vasile Filip a avut în timpul îndelungatei sale cariere pedagogice de 42 de ani un număr mare de elevi, dintre care mulţi s-au afirmat ca valori autentice în violonistica românească, fie ca solişti de reputaţie internaţională, fie ca profesori de vioară sau ca buni violonişti în orchestrele din ţară sau din străinătate. La loc de frunte, Vasile Filip menţionează pe Ion Voicu, Mihai Constantinescu şi pe Ştefan Gheorghiu, care „au dus faima lor în ţară, în întreaga Europă, şi în ţări de peste ocean". De asemenea, printre elevii săi s-au numărat Paul Ratz, concertmaistru în Orchestra Operei Române, elevul său preferat, despre care Filip avea ferma convingere „c-ar fi putut face faţă cu brio în solistică, după talentul, cultura şi vastul repertoriu pe care-l avea, dar în viaţă întîmpini multe nedreptăţi", apoi Cornelia Bronzetti, solistă şi profesoară la Conservatorul din Bucureşti, Octav Savitchi şi Octavian Nicolaevici, amîndoi apreciaţi de maestru la care ajunseseră la o vîrstă mai înaintată şi care au progresat repede prin talentul şi sîrguinţa lor în studiu, devenind profesori de Conservator. Prin anii 1938-1939 s-au remarcat în clasa lui Vasile Filip trei elemente talentate: Radu Miruţ, Ionel Dinicu, nepotul lui Grigoraş Dinicu şi Feiner Albina, toţi remarcîndu-se ca violonişti de orchestră sau în muzica de cameră. Chiar şi Grigoraş Dinicu, maestrul arcuşului staccato, a venit la Vasile Filip pentru lecţii de vioară, perfecţionînd Concertele de Bach, Beethoven şi Bruch. Era foarte generos, apropiat şi înţelegător cu toţi cei care veneau la el să-i ceară sfatul şi concursul. Atît de mult ţinea la elevii săi, încît a fost foarte afectat cînd Miruţ a decedat în urma unei boli necruţătoare, iar Ludovic Zdumek s-a sinucis.

Vasile Filip, talent violonistic remarcabil, a intrat în istoria învățămîntului modern românesc al viorii ca pedagog de mare rafinament artistic care și-a ajutat elevii și discipolii cu multă dragoste și înțelegere cu indicații valoroase și cu vioara în mînă, pentru a-și însuși temeinic arta viorii și modelul enescian al interpretării violonistice. A fost un mare patriot prin creația și activitatea sa puse în serviciul progresului artei românești a viorii. În 1977, și-a donat colecția sa de 45 de tablouri muzeului orașului Botoșani, exprimîndu-și dorința, sub forma unei clauze inclusă în actul de donație, de a se realiza în orașul său natal un *Concurs de vioară pentru tinerele talente din Conservatoarele din țară,* dorință pe care nu a văzut-o realizată înainte de moartea sa, survenită în decembrie 1983. Mîhnirea sa era pe deplin justificată, la gîndul că și țara noastră — plină de talente și muzică — ar avea dreptul, nu la un singur concurs de vioară, ci la mai multe, de vreme ce Italia, de exemplu, este plină de concursuri internaționale de vioară. Vasile Filip a fost o personalitate muzicală autentică, un pasionat al viorii, a cărui modestie și afecțiune pentru oameni l-au însoțit toată viața. În 1982, aproape de sfîrșitul vieții, mărturisea: „Viața mi-o petrec cîntînd la vioară și compunînd. În fiecare zi fac exerciții la vioară, apoi cînt o sonată de Bach, pentru vioară solo". Poate o undă sonoră a muzicii divine a lui Bach îi va fi ușurat trecerea în neființă.

Familia Bobescu și vioara

S-ar putea pune întrebarea, în legătură cu definirea acestui paragraf: de ce nu... „și opera"? Pentru că Aron Bobescu și soția sa, Adolfina Smolenschi, părinții fraților Bobescu erau actori și proprietarii unei trupe de operetă, iar Jean Bobescu este cunoscut mai ales ca mare dirijor de operă. Este adevărat, dar însuși Jean Bobescu scrie în amintirile sale din eseul autobiografic „La pupitrul Operei" despre tatăl său, că el singur organiza spectacolele, făcea regia, conducea repetițiile cu orchestra etc., și, pe lîngă toate astea, în orele de răgaz, cu vioara sub braț, ciupea corzile instrumentului, scriind muzica pentru o nouă operetă". 12)

Integrați în activitatea trupei de operetă, frații Bobescu au ajuns să-și însușească îndeletniciri adecvate — regie (Emil), dirijat (Jean), actorie (Eleonora). Aurel (tatăl Lolei Bobescu) a ajuns să stăpînească bine pianul, dar și vioara. Jean Bobescu a studiat vioara la Conservator devenind apoi un mare dirijor de operă. Constantin Bobescu s-a consacrat viorii, devenind unul dintre cei mai remarcabili violoniști români, dar și un excelent dirijor și un prolific compozitor.

Jean Bobescu (1890-1981)

Jean Bobescu s-a născut la Iași, la 5 august 1890. A intrat în istoria artei interpretative românești ca unul dintre marii dirijori de operă. Dar el a fost și un excelent violonist și pedagog al viorii. Jean Bobescu a fost atras de timpuriu de vioară, străduindu-se la început singur, să învețe să mînuiască instrumentul, iar apoi să și-l însușească sistematic cu ajutorul acelei faimoase *Metode* de Klenk. Cu asistența binevoitoare a lui Cervasio, un excelent pianist italian, Jean Bobescu şi-a îmbogăţit continuu cunoştinţele muzicale, astfel că, la 13 ani, executa cu uşurinţă partiturile pieselor jucate de trupa de operetă a tatălui său, precum şi *Studii* de Kreutzer, Fiorillo, Mazas, fiind admis, printr-un examen în faţa profesorului Teodorini, la Conservatorul din Iaşi. Remarca lui Teodorini, după acest examen, este semnificativă: „ — O să fie nevoie să munceşti mult. Vioara este un instrument greu şi cere multă perseverenţă !“ 13)

Progresele rapide l-au condus pe Jean Bobescu la execuţia cu siguranţă şi înţelegere a *Studiilor* de Kreutzer şi Fiorillo sau de Paganini şi Vieuxtemps. Pentru orchestra Conservatorului, pregătea *Concertele* de Rode, Viotti, Mendelssohn sau Bruch. În programul Conservatorului nu există atunci muzică de cameră, iar Iaşul era plin de cercuri muzicale în care funcţionau cvartete, cvintete, trio-uri instrumentale, care dădeau mici concerte în saloanele familiilor ieşene. Astfel, Jean Bobescu a fost introdus în cercul de la inginerul Lecca, directorul Uzinei electrice. În fiecare sîmbătă seara se întruneau acolo patru instrumentişti: Mihai Barbu (vioara I), inginerul Lecca (vioara II), Jean Bobescu (violă) şi Flor Breviman (violoncel).

Un amănunt semnificativ al activităţii lui Jean Bobescu în acea perioadă la Iaşi a fost colaborarea sa cu Mihail Jora, care era pianist. Una din plăcerile lor era să cînte la prima vedere lucrările cele mai grele de Bach, Mozart şi Beethoven. „Unele piese — spune Jean Bobescu — depăşeau forţele noastre, dar stăruiam în lectura lor, înfruntînd toate dificultăţile, spre a ne forma tehnica, gustul şi cultura muzicală“. 14)

După absolvirea Conservatorului cu *Concertul în Mi minor* de Mendelssohn, Jean Bobescu, la recomandarea lui Caudella, a fost numit în 1911, ca profesor la Conservatorul „Cornetti“ din Craiova. Această activitate l-a captivat, fiind întotdeauna fericit cînd putea lansa un nou talent dintre elevii săi pe scena de concert craioveană. Sosirea lui George Enescu la Craiova a constituit pentru Jean Bobescu, ca şi pentru ceilalţi muzicieni, un rar prilej de stimulare a activităţii muzicale din acest oraş sudic al ţării noastre. S-a închegat atunci o mare prietenie între George Enescu şi Jean Bobescu, care a simţit căldura marelui muzician român ca pe un permanent stimulent în activitatea sa muzicală.

Este interesantă experienţa lui Jean Bobescu ca profesor de vioară. Unele din principiile lui pedagogice le-am cunoscut personal, fiindcă mergeam deseori la dînsul cu fiul meu, Eugen Sârbu, pentru consultaţii, îndrumări şi o încurajare plină de afecţiune şi sinceritate, iar cînd venea la Galaţi cu concerte era totdeauna invitatul de onoare al familiei noastre. Sînt de neuitat nu numai remarcile sale pedagogice privitoare la mecanismele procesului de învăţare a viorii, ci şi umorul lui captivant, totdeauna stimulant şi reconfortant. El spunea că un pedagog nu se poate mărgini la a spune elevului: „nu-i bine! Mai studiază bucata, că nu merge!“ Elevul nu-şi poate da seama singur de greşelile comise fie din punct de vedere tehnic, fie, mai ales, din punct de vedere interpretativ. De asemenea, Jean Bobescu insista asupra diferenţierilor dintre elevi. Unul nu reuşeşte din pricina defectuoasei mînuiri a arcuşului, altul nu are suficientă flexibilitate la articulaţia mîinii stîngi. Este nevoie să cunoşti cît mai bine şi particularităţile psihice ale elevului. Există diferite temperamente, grade diferite de sensibilitate. „Pe unii — spunea Jean Bobescu — emotivitatea îi face timizi. Ei trebuie încurajaţi temeinic, în timp ce alţii, prea încrezători în forţele tor; aroganţi şi nereceptivi, cad repede în superficialitate şi nu-şi pot dezvolta talentul din pricina unor deficienţe interioare“ [15]

O nouă întîlnire cu George Enescu a avut loc la Iaşi în timpul primului război mondial, cînd Jean Bobescu, încorporat pe front, a fost mobilizat pentru orchestra pe care Enescu o organiza atunci la Iaşi. La concertul din 14 februarie 1918, Enescu trebuia să cînte trei concerte — *Concertul în Sol minor* de Ambrozio, *Simfonia Spaniolă* de Lalo şi *Concertul în Si minor* de Saint Saëns. Cine avea să dirijeze concertul? Enescu a decis ca tocmai Jean Bobescu să dirijeze acel concert, trecînd cu succes un examen dificil sub privirile lui Enescu însuşi.

După război, Jean Bobescu a revenit la Craiova, unde fusese numit director al Conservatorului „Cornetti“, dar numirea sa ca dirijor la Opera din Cluj i-a schimbat planurile privind dezvoltarea Conservatorului şi organizarea unei orchestre simfonice la Craiova. La Cluj, el a continuat, paralel cu activitatea la Operă, să activeze ca profesor de vioară la Conservator. Treptat însă, Jean Bobescu s-a dedicat exclusiv Operei şi Învăţămîntului dirijoral, ca dirijor la Opera Română şi profesor la Conservatorul din Bucureşti. Dar totdeauna găseai la el un sfat, o îndrumare, pe care le oferea cu afecţiune şi în mod încurajator tinerilor violonişti în formare. Jean Bobescu a încetat din viaţă la vîrsta de 91 de ani, la 5 august 1981.

Constantin Bobescu (1899-1992)

Constantin Bobescu s-a născut la Reni (Basarabia), la 21 mai 1899. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani la Iaşi, sub îndrumarea fraţilor săi mai mari, Aurel şi Jean. La şapte ani, a cîntat pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, acompaniat la pian de Enrico Mezzetti. La vîrsta de 9 ani, Constantin Bobescu a susţinut un concert de vioară şi a dirijat orchestra din Chişinău. În acelaşi an, a fost audiat de Eduard Caudella, care l-a primit imediat ca elev al său la Conservator, fără nici un fel de plată. Prin această sursă primară, Constantin Bobescu s-a apropiat de George Enescu, cu care avea să colaboreze mai tîrziu pe planul muzicii de cameră sau al unor concerte ca solist sub bagheta lui Enescu. Între anii 1912-1916, a studiat la Conservatorul „Cornetti“ din Craiova cu Jean Bobescu, numit profesor acolo (vioară), Ion Soloviu (teorie şi solfegiu) şi George Fotino (armonie).

Orientarea sa spre atingerea unor performanţe superioare în stăpînirea viorii a fost constantă, devenind o proeminenţă violonistică a familiei Bobescu şi, evident, unul dintre cei mai distinşi violonişti români. Progresele rapide ale lui Constatin Bobescu la vioară, încă din anii aceia tineri, au condus la împrejurarea că în timpul primului război mondial, aflîndu-se la Iaşi cu fratele său, Jean, el a fost nominalizat printre soliştii Orchestrei „George Enescu“, pe care marele nostru muzician o organizase la Iaşi în acei ani grei de război. În cadrul acelei orchestre, Barozzi, excelent violonist, cînta la vioara I împreună cu Filip Lazăr, Constantin Nottara, I.T. Budală, Aurel N. Barbu. „Din această orchestră mai făcea parte, alături de multe nume de seamă, — spune Jean Bobescu — şi fratele meu, Constantin, căruia i s-a încredinţat partea solistică într-un concert, bucurîndu-se de aprecierea lui Enescu.“ [16]

La recomandarea lui George Enescu, Constantin Bobescu a studiat la Schola Cantorum din Paris în perioada 1920-1924 şi 1926-1927 cu Nestor Lejeune (vioară), Vincent d'Indy (compoziţie şi orchestraţie), Achille Philippe şi Guy de Lioncourt (contrapunct) şi Paul le Flem (armonie şi contrapunct). În anii petrecuţi la Paris, Constantin Bobescu s-a manifestat ca un remarcabil talent violonistic românesc, fiind apreciat de publicul francez şi de critica muzicală şi stimat de colegi. Cu prilejul centenarului morţii lui Viotti (1924), al cărui impact asupra şcolii franceze de vioară este bine cunoscut. Constantin Bobescu a fost ales de profesorul său, Nestor Lejeune, ca interpret al *Concertului nr. 22* de Viotti la festivităţile care au avut loc atunci la Paris. Aceasta a constituit o mare onoare pentru un tînăr violonist român, aflat la studii în capitala sorei noastre latine. Tot astfel, el a inaugurat prin vioara sa începuturile radiofoniei în Franţa, cîntînd în studioul amenajat în Turnul Eiffel din Paris un program de muzică românească — *Sonata pentru vioară solo* de Dimitrie Cuclin şi *Sonata de Constantin Georgescu* —, fiind acompaniat la pian de Paul Jelescu. Venind în ţară, a fost invitat să cînte cu prilejul inaugurării radiofoniei la noi, interpretînd, de astădată, muzică franceză în studioul amenajat de inginerul Petraşcu, acompaniat fiind de Ion Filionescu. La Paris, Constantin Bobescu era apreciat ca un extraordinar interpret al muzicii franceze. Doamna Chausson însăşi admira mult interpretarea *Poemului* soţului ei de către Constantin Bobescu, care era deseori prezent acasă la ea pentru a face muzică de cameră.

Încă din acei ani petrecuţi la Paris, o serie de cronici muzicale îl prezentau pe Constantin Bobescu ca pe un virtuoz de o fină sensibilitate. În Le Figaro din 19 februarie 1923, criticul Robert Brussel scria: „Printre concertele unor virtuozi, trebuie să reţinem pe cel al d-lui Constantin Bobescu, a cărui execuţie cu Paul Jelescu la pian a *Sonatei* de César Franck a făcut dovada unei vii inteligenţe muzicale şi a unei delicate sensibilităţi“. Constantin Bobescu era considerat unul dintre interpreţii recunoscuţi şi apreciaţi ai muzicii franceze, între care un loc de seamă îl ocupă *Poemul* de Chausson şi *Sonata* de César Franck. Despre recitalul Bobescu-Boskoff de la Paris, criticul Huchard sublinia în cronica sa publicată în Le Courrier Musical din 1 martie 1923 calităţile proeminente ale violonistului Bobescu: „Partea violonistică ne-a permis să apreciem la d-l Bobescu o mare sinceritate a expresiei, duble corzi excelente, o claritate frapantă în trăsături şi, ceea ce eu apreciez cel mai mult, un romantism plin de tinereţe. A terminat cu *Sonata* de César Franck, pe care a interpretat-o din memorie cu o meditaţie mistică, dar plină de farmec“.

În general, cronicile franceze şi româneşti îl caracterizau pe Constantin Bobescu ca pe un virtuoz al cărui sunet şi strălucire tehnică îl situa alături de marii violonişti ai timpului, bucurîndu-se de admiraţia publicului şi a criticii muzicale. În *„Amintiri despre Enescu, Brâncuşi şi alţi prieteni“*, Marcel Mihalovici îl caracteriza pe Constantin Bobescu în termeni de comparaţie cu Enescu: „Cînta la vioară — spune el — la fel de frumos ca Enescu şi era un muzician total“ 17). Mihalovici îşi aminteşte de o serie de calităţi muzicale, remarcabile ale lui Constantin Bobescu, pe care le-a observat pe cînd studiau amîndoi vioara la Paris cu Lejeune. Cînd Mihalovici lucra un *Studiu* de Paganini sau altceva, Bobescu se apropia şi improviza o vioară a doua, cu o facilitate şi muzicalitate extraordinare. De fapt, Mihalovici i-a fost recunoscător lui Bobescu, care a interpretat la Paris în 1926 cu Jelescu la pian în sala Erard prima sa *Sonată pentru vioară și pian* în primă audiție.

Se știe, de asemenea, că Enescu, atunci cînd și-a creat cvartetul în România, și-a ales cei mai versatili instrumentiști și mai apropiați ca orizont artistic, între care, alături de Alexandru Rădulescu și Theodor Lupu, se afla și Constantin Bobescu. Într-un interviu dat de Enescu publicației „Teatrul de mîine" din Iași, din 15 aprilie 1918, privind impresiile sale despre Basarabia, de unde se întorsese de curînd, la întrebarea dacă va mai merge din nou la Chișinău, Enescu a răspuns: „Pentru un moment nu, deoarece e cît se poate de greu să te deplasezi cu orchestra. Am lăsat însă acolo pe domnii Socrate Barozzi, Flor Breviman și frații Jean și Constantin Bobescu, spre a da concerte de cvartet"[18]

Comparația cu Enescu, sub raport violonistic, este verosimilă. Ea s-a auzit de mai multe ori. Personal, l-am ascultat pe Constantin Bobescu cu frumosul său concert pentru vioară și orchestră și apoi într-un recital la Radio. Opinia mea s-a consolidat continuu în acest sens. Aflîndu-mă la începutul lunii iulie 1991 la Sinaia, în mijlocul familiei sale, l-am găsit pe maestru la cei 92 de ani ai săi într-un fotoliu într-o bună stare de sănătate, în plină luciditate, volubil și chiar cu același umor de totdeauna. Memora perfect vizita pe care ne-o făcuse acasă la Galați, împreună cu fratele său Jean, cu zeci de ani în urmă, cînd fiul meu se afla la începuturile studiului viorii. Am asistat atunci la Sinaia la o scenă emoționantă. Frații Eugen și Carmina Sârbu au cîntat la vioară și pian pentru bătrînul maestru al viorii *Fantezia Faust* de Wieniawski pe care maestrul a ascultat-o cu o bucurie nespusă, pentru frumusețea muzicii și strălucirea ei tehnică. Muzica o aude totdeauna fără aparatul auditiv. Apoi, am ascultat înregistrările sale pe benzi magnetice făcute de Radiodifuziunea Română. Am fost impresionat de sunetele pe care le auzeam. Spiccato-urile din *Sonata Kreutzer* de Beethoven erau de o claritate sonoră atît de dulce și cantabilă, așa cum rar mi s-a întîmplat să aud, iar tot ansamblul sonor al Sonatei îmi amintea de sunetul lui Kreisler. În orice caz, era ceva care ținea de sunetul și stilul interpretativ al marilor maeștri din trecut. Dar ce păcat! Aceste sunete și acest suflu violonistic fermecător nu și-au găsit încă forme de înregistrare mai durabile — mai multe discuri și mai ales compact-discuri. Se știe că înregistrarea pe compact-disc cu laser este inepuizabilă. O selecție a acestor înregistrări merită din plin editarea unui compact-disc „Constantin Bobescu — violonist", pentru păstrarea cît mai fidelă și cît mai departe pe scara timpului a sunetului viorii acestui mare artist. De altfel, am cunoscut în Anglia o colecție de înregistrări celebre „Biddulph" și pe însuși inițiatorul ei, Peter Biddulph, lutier și colecționar de viori celebre. Un număr impresionant de compact-discuri din această colecție reproduce, în forme tehnice de înaltă fidelitate acustică, înregistrările din trecut ale unor mari violoniști: Kreisler, Mischa Elman, Jacques Thibaud, Joseph Szigeti, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin ș.a. Susțin această opinie în acord cu cei mai mulți critici muzicali care au subliniat tocmai acele calități violonistice esențiale și viabile ale lui Constantin Bobescu: frumoasa calitate a sonorității, căldura, poezia și plasticitatea sunetului, facilitatea naturală înnăscută a mînuirii instrumentului cu implicațiile de sunet și interpretative în general derivate, temperamentul comunicativ și charismatic și desăvîrșirea tehnicii sale violonistice prin studiu şi conştientizare a scopului. „D-l Bobescu — se scria în Allgemeine Zeitung“ din Cernăuţi, la 11 februarie 1925 — are o tehnică magistrală şi poartă arcuşul cu o mînă de artist, binecuvîntată de Dumnezeu“. Desigur, toate acestea reprezintă numai o caracterizare sumară a calităţilor remarcabile ale violonistului Constantin Bobescu. Personalitatea sa violonistică şi muzicală este amplă şi multilaterală, analiza sa exhaustivă ar putea fi realizată numai pe spaţiul unui întreg volum.

Un amănunt interesant al viziunii sale asupra tehnicii violonistice, l-am aflat din gura maestrului la cei 92 de ani ai săi. El spunea că nu trebuie să apeşi degetele mîinii stîngi pe tastieră: aceasta oboseşte mîna şi desensibilizează vîrful degetelor, frînează mobilitatea digitală şi deci tehnica mîinii stîngi. Amintindu-şi de un sfat prost, fapt care se întîmplă des printre colegii acestei bresle, Constantin Bobescu povesteşte cu umor că şi-a dat repede seama de ce „prietenul“ îl „învăţa“ să apese cît mai tare degetele pe tastieră! De altfel, pe parcursul acestei lucrări am avut prilejul să mai discut această problemă şi la alţi violonişti mari. În orice caz, nu este o problemă de neglijat în procesul de formare a violonistului.

Constantin Bobescu a desfăşurat o bogată activitate concertistică în calitate de solist şi recitalist în ţară şi străinătate, în principal în Franţa, Belgia, Spania, Mexic şi Cuba. Într-un recital de vioară din 22 aprilie 1964, pus în unde de Radiodifuziunea Română, Constantin Bobescu, acompaniat de Mariana Kapdebo, aborda un program edificator pentru profilul, versatilitatea şi muzicalitatea sa: *Sonata în La major* de Händel, *Largo expressivo* de Pugnani. *Lebăda* de Saint Saëns, *Aubade Provençale* de Couperin, *Liebesleid* de Kreisler, *Humoresque* de Dvorak, *Berceuse* de Fauré, *Concert în Mi minor* de Nardini, *Bagatella* de Scărlătescu, *Havanaise* de Saint Saëns, *Poloneza în La* de Wieniawski, *Sonata* de César Franck, *Sonata în Sol major* de Tartini. Se observă bine conexiunea dintre clasicismul muzical şi virtuozitatea romantică, acel echilibru armonic în profilul violonistic al lui Constantin Bobescu.

O trăsătură a personalităţii muzicale a lui Constantin Bobescu este versatilitatea talentului său, desfăşurîndu-se în toate direcţiile aproape cu aceeaşi intensitate — atît ca violonist, prin întinderea şi diversitatea repertoriului de la preclasici la contemporani, cît şi ca manifestare în alte domenii ale muzicii: compozitor, profesor de vioară, dirijor, muzicolog.

Sensibilitatea sa muzicală, ca şi stăpînirea legilor melodiei, armoniei şi contrapunctului i-au permis lui Constantin Bobescu să desfăşoare o bogată activitate componistică. Compoziţiile sale sînt numeroase şi variate — opere, muzică vocal-simfonică, muzică de film şi muzică de cameră destinată viorii, pianului şi orchestrelor de cameră. Subliniez compoziţiile destinate viorii, scrise cu mult talent din punct de vedere muzical şi tehnic, atît ca melodie cît şi ca structură şi orchestraţie. Constantin Bobescu este un maestru desăvîrşit al orchestraţiei. Astfel, *Concertul în Re major pentru vioară şi orchestră* (1954) este o lucrare care poate fi socotită ca un apogeu al creaţiei sale ca violonist-compozitor. Este un concert plin de melodie, cantabilitate şi cu structuri tehnice violonistice foarte pretenţioase. El merită a mai fi auzit în sălile noastre de concert, trebuind să ajungă pe pupitrul de studiu al tinerilor noştri violonişti. De asemenea, sînt de mare atractivitate şi muzicalitate piesele pentru vioară şi pian scrise de Bobescu — *Foaie* *de album* (1946), *Două nocturne* (1936), *Siciliana* (1968), precum şi *Cvartetul cu pian* (1920), *Cvintetul de coarde* (1921) şi *Cvartetul de coarde „Creaţia lumii“* (1922). Tot astfel de valoroase sînt compoziţiile: *Cadix pentru vioară şi orchestră, Haşiş pentru vioară şi orchestră* (1936) despre care maestrul îşi amintea că a avut un mare succes cînd a cîntat-o la Bucureşti, sub bagheta lui Theodor Rogalski, *Poemele simfonice „Fatma“* (1924) şi *„Preludiu la jocul Irozilor“* (1928), *Rapsodiile române nr.1 în Do major* (1948) şi *nr.2 în Sol major* (1950).

Este de remarcat capacitatea creativă a lui Constantin Bobescu privind transcrierea, aranjarea şi orchestrarea unor lucrări de vioară, devenite apoi un fel de alte piese muzicale, ca: *Folies d'Espagne* de Corelli, pentru vioară şi orchestră, *Legenda* de Wieniawski pentru vioară şi orchestră, *Serenada* de d' Ambrozio pentru vioară şi orchestră, *Moto perpetuo* de Paganini pentru vioară şi orchestră, *Scherzo în Si bemol major* de Chopin pentru orchestră. Un loc central în această pasiune orchestrală a lui Bobescu îl ocupă orchestrarea simfonică a *Sonatei Kreutzer* de Beethoven (1935). Am ascultat-o la Sinaia într-o înregistrare magnetică. Întreaga partitură a *Sonatei* devenise, într-adevăr, o *Simfonie*. Maestrul îşi amintea de o întîmplare din anul 1935, privind rezonanţa iniţială a acestei transcripţii simfonice. După executarea în primă audiţie a lucrării, compozitorul Dimitrie Cuclin s-a apropiat de scenă aplaudînd şi spunînd: „S-a născut cea de a X-a Simfonie a Titanului!“, apreciind în felul acesta profunzimea înţelegerii de către Constantin Bobescu a genezei creaţiei marelui compozitor clasic.

Pornind de la vioară, Constantin Bobescu a mers spre aranjamente speciale pentru alte instrumente. Cine nu a fost impresionat ascultînd *Parafrază pe motive ale Horei Staccato* de Grigoraş Dinicu sau *Bagatela* de Scărlătescu în aranjamente pentru flaut şi alte instrumente de suflat? La fel de impresionante sînt şi celelalte aranjamente pentru voce şi pian sau orchestră, pornind tot de la piese de vioară ca: *Hora staccato* de Grigoraş Dinicu şi *Ciocîrlia* de Angheluş Dinicu.

Această paletă largă a activităţii maestrului Constantin Bobescu ni-l prezintă, într-adevăr, ca pe un muzician complet şi un prolific creator. Totul depinde de cum se vor păstra şi transmite posterităţii aceste valori artistice pe care Constantin Bobescu le-a pus cu atîta generozitate şi modestie la dispoziţia muzicii româneşti.

Constantin Bobescu a desfăşurat şi o neobosită activitate de ordin practic-educativ şi muzical organizatoric. Astfel, după terminarea studiilor sale la Paris, el a fost profesor de vioară la Conservatorul din Cernăuţi (1927-1928), apoi director şi profesor de vioară la Coservatorul „Astra“ din Braşov (1928-1935), dirijorul Reuniunii Române de Cîntări „Gheorghe Dima“ din Braşov (1929-1935), după care, o lungă perioadă, aproape 40 de ani, a condus Orchestra de Studio Radio Bucureşti (1935-1972).

Constantin Bobescu s-a manifestat, de asemenea, ca muzicolog şi publicist în presa de specialitate. Articolele sale publicate în Gazeta Transilaniei din Braşov şi în revista Muzica, precum şi în alte cotidiene sau hebdomadare, sînt o contribuţie teoretico-muzicală originală la analiza unor probleme privind procesul de educaţie şi formaţie violonistică, creaţia muzicală şi propagarea muzicii în ţara noastră.

Recunoaşterea valorii sale pe plan internaţional ca violonst şi muzician se vădeşte în faptul că fotografia sa şi un fragment din compoziţiile sale se află expuse în Muzeul Internaţional al Muzicii (The International Music Museum) din Londra.

În ultimii ani ai vieţii, Constantin Bobescu a trăit la vila sa din Sinaia înconjurat de grija şi dragostea familiei sale — cele două fiice, Sanda şi Rodica precum şi soţul celei din urmă, Efremov —, respirînd aerul proaspăt al munţilor Caraiman, ascultînd şi reflectînd mereu la marea muzică. A murit la Sinaia în 23 mai 1992.

Lola Bobescu (n. 1920)

Lola Bobescu, distinsă personalitate a violonisticii contemporane, reprezintă a doua generaţie a familiei de muzicieni Bobescu. Ea a realizat cea mai deplină formă de consacrare internaţională, situîndu-se printre violoniştii de frunte ai generaţiei sale.

Lola Bobescu a început studiul viorii la cinci ani cu tatăl său, Aurel Bobescu, violonist şi profesor de vioară. La şase ani, a apărut pentru prima oară în public, susţinînd un concert la Ateneul Român din Bucureşti. La vîrsta de opt ani, Lola Bobescu a plecat la Paris, unde şi-a făcut studiile liceale şi şi-a continuat studiile de vioară la Conservatorul naţional şi la Ecole Normale din Paris, sub îndrumarea lui Jules Boucherit. În 1937, a absolvit Conservatorul cu premiul I, bucurîndu-se în pregătirea acestui examen de îndrumarea lui George Enescu însuşi. De asemenea, deşi prea tînără, Lola Bobescu a beneficiat şi de îndrumările lui Jacques Thibaud care, alături de George Enescu, s-a fixat în memoria sa cu multă gratitudine şi admiraţie. În felul acesta caracterizarea pe care profesorul George Manoliu a făcut-o violonistei Lola Bobescu este concludentă: „Talent puternic cu toate caracteristicile curate ale temperamentului românesc, se dezvoltă sub cizelarea marii şcoli franceze, — întîmpinînd apoi maturizarea artistică cu pătrunderea pe care numai un om de cultură o poate opera“. 13)

În 1937 — anul unor însemnate evenimente personale — Lola Bobescu a cîntat la Paris, ca solistă, Concertul de Stan Golestan sub bagheta lui George Enescu în sala de la Champs Elysée, obţinînd un succes răsunător. În acelaşi an, a obţinut prestigiosul titlu de laureat al concursului internaţional „Eugene Ysaye“, în aceeaşi competiţie cu David Oistrach, Ricardo Odnoposoff şi Makanovitzky.

Cu consacrarea studiilor şi a talentului, Lola Bobescu s-a avîntat cu pasiune şi energie în vîltoarea carierei de violonistă concertistă, cîntînd cu orchestrele majore din Europa şi celelalte continente, pe care a continuat s-o desfăşoare cu succes timp de peste 50 de ani şi pe care o desfăşoară şi astăzi cu aceeaşi vervă, temperament şi tinereţe. Recent, Lola Bobescu a susţinut turnee pline de succes în Japonia şi în alte ţări din Extremul Orient. Astfel într-un ciclu de concerte de inspiraţie spaniolă, organizat la Tokyo în primăvara lui 1990 cu Orchestra simfonică a Filarmonicii japoneze, Lola Bobescu a putut fi ascultată şi admirată prin ovaţii în picioare, în manieră japoneză, cu *Simfonia Spaniolă* de Lalo. De asemenea, un elocvent argument al vitalităţii şi prospeţimii sale interpretative este filmul editat în 1990 cu titlul „Lola Bobesco, violoniste moderne et actuelle“, care relevă calităţile excepţionale şi realizările remarcabile ale violonistei de origine română.

Începînd din 1958, Lola Bobescu şi-a lărgit sfera experienţei organizînd formaţia „Les solistes de Bruxelles“, compusă din 12 muzicieni: 3 viori prime, 3 viori secunde, 2 viole, 2 violoncele, un contrabas şi un clavecin. În felul acesta, şi-a lărgit experienţa de solist concertist cu aceea de dirijor şi de conducător al unui ansamblu muzical. În cîţiva ani, acest ansamblu a ajuns să posede un repertoriu de peste 60 de lucrări şi să susţină anual 50-60 de concerte cu programe de la compozitorii preclasici la cei contemporani : Monteverdi, Vivaldi, Händel, Telemann, Bach, Mozart (*Simfoniile salzburgheze*), Britten, Martinu, Schönberg, Quinet, Franck, Martin ş.a. Graţie sprijinului „Cercului Vivaldi“, o asociaţie de amatori şi admiratori ai operei marelui compozitor italian, formaţia Lolei Bobescu a reuşit să prezinte publicului lucrări inedite ale lui Vivaldi. Formaţia „Les solistes de Bruxelles“ a fost premiată la Festivalul de la Menton în Franţa, bucurîndu-se de aprecierea muzicologului Marc Pincherle pentru „autenticitate şi trăire a conţinutului expresiv“, calităţi prin care această formaţie depăşeşte ansamblul „Virtuosi di Roma“.

Devenind cetăţeană franceză, Lola Bobescu s-a stabilit la început în Franţa şi apoi în Belgia. Ea a ocupat mai întîi catedra de vioară de la Conservatorul din Liège, catedră ocupată altădată de Ysaye. În prezent, Lola Bobescu este profesoară la Conservatorul din Bruxelles şi membră în corpul profesoral de la Capella Reginei Elisabeta, unde studiile au o durată de specializare de trei ani şi care serveşte şi ca loc rezervat candidaţilor finalişti la concursul „Regina Elisabeta“, unde, fără nici un contact sau sprijin, ei sînt obligaţi să înveţe independent, în 8 zile, un concert dificil scris special pentru concurs.

Repertoriul Lolei Bobescu este vast, întinzîndu-se de la preclasici la contemporani. În privinţa repertoriului de recital, Lola Bobescu mărturiseşte: „Mă străduiesc să prezint publicului, în primul rînd, acele piese de recital care reprezintă fondul de aur al muzicii din toate timpurile, dar, mai ales, lucrările clasice şi preclasice. Aceste lucrări, pe lîngă conţinutul lor afectiv bogat, profund, au şi calitatea de a fi bine scrise din punct de vedere violonistic şi bine susţinute cu acompaniament, ceea ce uşurează mult comunicarea în public“. 20) Astfel, în recitalul ei din septembrie 1966, la care am avut fericirea să particip, doar *Sonatina* de Bartok s-a găsit stingheră în ansamblul unui program axat pe lucrări preclasice sau variante moderne bazate pe această muzică (*Suita italiană de Stravinsky*). Arta sa s-a dezlănţuit atunci cu multă elocvenţă şi elevaţie, ca în *Sonata în Re major* de Leclair. Puteai admira la fel de mult atît puritatea cantilenei, cît şi proporţia frazei, strălucirea ornamentelor sau nervul scînteitor al finalului *Sonatei* — celebrul *Tambourin. Largo* de Pugnani, acordat în bis, aducea aminte de sunetul enescian.

În ce priveşte repertoriul de concert, Lola Bobescu se dovedeşte a fi deosebit de versatilă, în abordarea diferitelor stiluri şi compozitori, de la preclasici la contemporani: Vivaldi, Bach, Mozart, dar şi Beethoven şi Brahms, sau oricare dintre compozitorii contemporani. Înregistrarea pe disc a unui concert dificil şi interesant de compozitorul belgian Leon Jongen, relevă interesul Lolei Bobescu pentru muzica contemporană, de reală calitate muzicală.

În viziunea sa, muzica contemporană este tratată selectiv. Lola Bobescu nu consideră muzică orice se compune în timpurile noastre. Ea declară expres: „Există însă, desigur, o anumită limită în ceea ce priveşte muzica modernă. Aş accepta, de exemplu, să dau numele de „artă", în felul ei, aşa numitei muzici electronice", dar nu văd de ce ea trebuie să se intituleze şi muzică. Am prea mult respect pentru ceea ce de secole poartă acest nume, pentru a accepta ca zgomotele din asemenea „concerte" să se numească tot muzică" [21].

În înregistrările de la Casa „Electrecord" din România, Lola Bobescu dovedeşte o înaltă maiestrie şi o sensibilitate rafinată, pe lîngă o aprofundată şi temeinică cunoaştere a stilurilor în interpretarea *Concertului în Mi major* de Bach şi a *Concertului în La major* de Mozart.

În concepţia sa violonistică, Lola Bobescu urmăreşte să realizeze un stil cît mai liniar, mai simplu, mai direct şi elocvent în redarea filonului discursului muzical, eliminînd înfloriturile sau exagerările spre care, uneori, temperamentul poate împinge pe interpret. Pentru Lola Bobescu, personalitatea unui interpret este cu atît mai mult de apreciat, cu cît va reuşi să cedeze, să facă loc şi să se supună, în mod conştient şi responsabil, intenţiilor compozitorului şi partiturii. Observaţia criticului muzical Alfred Hoffman este concludentă: „Nu se poate să nu recunoaştem — scria el în 1968 despre Lola Bobescu — că un asemenea mod de a înţelege şi reda muzica — înrudit cu acela al unor Enescu, Menuhin, Casals, — ne emoţionează, ne răscoleşte. De bună seamă, reuşitele interpretative generate de o atare poziţie sînt — discutate la modul absolut — variabile. Unele se identifică însă, în totală măsură, cu spiritul muzicii tălmăcite, rezultatul este excepţional şi am aminti, în această privinţă, înainte de toate în *Sonata în La minor* de Schumann, pe care rareori am auzit-o reconstituită cu asemenea fidelitate faţă de acea pasiune aproape dureroasă, acel tremur interior, ataşant, care deosebesc creaţiile marelui şi neliniştitului geniu romantic". [22]

Deşi s-a stabilit şi a trăit din fragedă copilărie în Franţa şi Belgia, desfăşurînd acolo activitatea muzicală de bază ca parte a unei susţinute cariere violonistice internaţionale, Lola Bobescu nu şi-a uitat ţara, venind, ca şi Enescu, în mod frecvent, pentru a susţine concerte şi a face înregistrări în România, bucurîndu-se de afecţiunea şi admiraţia iubitorilor de muzică din ţara noastră. În martie 1990, Lola Bobescu a fost iniţiatoarea unui concert la Liège în beneficiul României. Vizitele ei în România sînt de neuitat. Muzicienii care-şi pot păstra locul în amintirea ascultătorilor lasă impresii adînci care nu pălesc în timp. De fiecare dată, publicul românesc îşi demonstrează viu dragostea şi admiraţia faţă de marea noastră muziciană.

*

A treia generaţie de violonişti a familiei Bobescu şi-a găsit exponentul în tînărul ***Constantin Bobescu, junior (n.1956).*** El este nepotul direct al violonistului Constantin Bobescu şi fiul Rodicăi — fiica lui Constantin Bobescu — şi al lui Leonard Efremov.

Constantin Bobescu junior s-a născut la 27 iunie 1956, la Bucureşti. A început să înveţe vioara la vîrsta de trei ani cu Aurel Bobescu. Ca elev al Liceului de Muzică din Bucureşti a fost îndrumat de profesorul Modest Iftinchi.

În 1973, a fost invitat în Franţa de către Asociaţia „Les Amis d'Enesco", unde a fost audiat de Pierre Petit, directorul Şcolii Normale Superioare de Muzică din Paris, care i-a acordat imediat o bursă de studii la Şcoala Normală, absolvind acolo un an de specializare. Apoi a fost admis ca student la Conservatorul Naţional Superior din Paris, la clasa Jean Fournier.

După absolvirea Conservatorului din Paris, Constantin Bobescu junior, a devenit solistul orchestei de cameră Bernard Thomas din Paris, cu care a întreprins mai multe turnee în Europa, America, ţările francofone, Iordania şi Japonia. De asemenea, a fost solist al orchestrei simfonice din Amiens şi din Versailles.

Un disc cu *Anotimpurile* de Vivaldi, editat în Japonia, îl prezintă ca pe un violonist cu o tehnică strălucitoare, o perfectă înţelegere a stilului clasic de interpretare şi cu un sunet care aminteşte pe cel al bunicului său.

Prin cele trei generaţii ale sale, familia Bobescu ocupă un loc însemnat în istoria artei româneşti a viorii.

Garabet Avachian (1908-1967)

Garabet Avachian s-a născut la 1 noiembrie 1908, la Constanţa. Dovedind de timpuriu vocaţie pentru muzică, a studiat vioara cu profesori locali, iar după terminarea cursurilor liceale la Constanţa, a urmat Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti, ca student la clasa de vioară a profesoarei Cecilia Niţulescu-Lupu. Pasionat de arta viorii şi dovedind aptitudini excepţionale pentru aprofundarea procesului pedagogic al artei şi tehnicii viorii, Garabet Avachian a fost menţinut, imediat după terminarea studiilor, ca asistent la catedra de vioară, consacrîndu-se apoi exclusiv învăţămîntului violonistic şi devenind unul dintre cei mai reputaţi pedagogi români ai viorii. El avea acel simţ al pulsaţiei unui talent real la vioară, descoperind, în maniera lui Stolearski de la Odessa, numeroase talente pe care le-a îndrumat cu multă exigenţă către un studiu serios, solicitîndu-le muncă şi disciplină serioasă, concomitent cu sprijinirea lor în carieră.

Viziunea pedagogică, captată în principal de la profesoara sa, dar amplificată cu vederi şi principii personale, era foarte precisă, ca scop şi eficienţă, îmbrăţişînd toate coordonatele cîntatului la vioară — aptitudinile şi talentul elevului, tehnica şi mijloacele realizării ei practice prin sisteme de exerciţii adecvate şi utilizarea cu pricepere a studiilor clasice fundamentale, repertoriul, educarea scenică prin concerte publice, muzică de cameră şi concursuri, cultura, susţinerea carierei violonistice etc.

În concepţia lui Avachian, talentul este factorul fundamental al reuşitei într-o carieră violonistică. Deşi susţinea că o definiţie este greu de dat, totuşi el a formulat elementele principale ale talentului. „Noi credem, spunea el, că un complex de aptitudini formează talentul. Din acest complex, nu lipsesc: gîndirea, capacitatea de interiorizare, sensibilitatea şi afectivitatea, fantezia, receptivitatea pentru frumos, capacitatea de comunicare, auzul muzical, ritmul muzical, memoria auditivă, vizuală, tactilă şi chinestetică, abilitatea, cronaxia, vocaţia, adică pasiunea pentru muzică şi pentru vioară; însuşiri temperamentale favorabile activităţii artistice, trăsături de caracter privind concepţia despre lume, despre artă, despre misiunea artistului, energia, perseverenţa, consecventa". [23] Aceste elemente componente ale talentului trebuiesc urmărite de la început, de la primul profesor, şi dezvoltate treptat în ansamblul lor, pînă la formarea unei personalităţi artistice autentice, complete.

L-am cunoscut personal pe profesorul Avachian şi am asistat deseori la lecţiile lui pe care le dădea într-o perioadă fiului meu, violonistul Eugen Sârbu, după cum mai tîrziu am asistat la lecţiile profesorului Ivan Galamian la New York. Aş spune că era multă similitudine între lecţiile şi viziunea acestor doi mari pedagogi ai viorii. Amîndoi erau extrem de severi şi exigenţi faţă de elevii lor sub raportul muncii, al disciplinei şi seriozităţii în studiul viorii. Tehnica riguroasă a execuţiei şi stilul sobru al interpretării se aflau, deopotrivă, pe primul plan al preocupărilor, fiind solicitate şi impuse cu consecvenţă elevilor lor.

În concepţia lui Avachian, *disciplina* în studiu trebuie imprimată din timpul copilăriei, aceasta constituind cheia care îi va permite deschiderea porţilor pentru însuşirea şi dezvoltarea calităţilor cerute viitorului interpret. Disciplina presupune organizarea studiului raţional, consecvent, oră de oră, zi de zi, fără spectaculozitate, elevul devenind conştient că aceasta este unica formă pentru un progres sigur. Tot astfel, prin disciplina în gîndire se va ajunge la conştiinţa muncii ca necesitate în tot răstimpul vieţii artistice. Prin disciplină se ajunge la stăpînire de sine, calitate atît de necesară oricărui artist. Trăirea sentimentelor în succesiunea lor deseori foarte rapidă, şi păstrarea calmului în cele mai dificile momente pot fi realizate tocmai cu această stăpînire de sine în sensul pur al noţiunii. Disciplina îi va permite interpretului desluşirea sensului în viaţă, în artă şi-i va asigura păstrarea unui echilibru atît la izbîndă cît şi la eşec. Rolul disciplinei în studiul repertoriului este decisiv, pentru că ea îi dă tînărului violonist posibilitatea de a parcurge stilurile cu luare-aminte, pentru a merge în profunzime, fără a se limita la o piesă sau alta, urmărind doar un succes temporar. Referindu-se la observaţiile lui cu privire la prezentarea candidaţilor la concursul „Ceaikovski“ din 1966, Avachian spune: „Nici un moment nu am avut impresia că vreun concurent execută în concurs singurele piese de Bach, Mozart, Beethoven sau Paganini, învăţate pentru concurs. „Aruncarea“ pe scenă a instrumentiştilor cu cîte o singură piesă lucrată (— chinuită —) din autorii de mai sus înseamnă superficialitate, lipsă de răspundere“ [24]

Ca pedagog al viorii, Avachian a pus la îndemîna elevilor si a studenţilor instrumente practice extrem de valoroase în îndrumarea procesului de formare a deprinderilor tehnice ale cîntatului la vioară. El a creat acel sistem al *coloanelor digitale* pentru dezvoltarea tehnicii mîini stîngi. Prin stabilirea celor 4 coloane, cu 24 de combinaţii multiple între cele patru degete ale mîinii stîngi, printr-o permutare extrem de simplă, se asigură un sistem de exerciţii care se lucrează fără note, în toate poziţiile fixe, cu diferite tipuri de arcuş şi în diverse tempouri, de la rar la repede, în toate tonalităţile. Profesorul Avachian considera că prin practicarea *coloanelor*, excluzîndu-se textul muzical de urmărit, se dă posibilitatea ochiului să controleze gestica şi apoi, scurtîndu-se lanţul reflexului condiţionat, se produce, pe de o parte, o eliberare a atenţiei, iar pe de altă parte, o accelerare a însuşirii deprinderilor. Acest sistem urmăreşte dezvoltarea forţei, rezistenţei, îndemînării şi supleţei degetelor mîinii stîngi, creîndu-se condiţii fiziologice şi psihologice, pentru dezvoltarea virtuozităţii şi formarea deprinderii de a nu apăsa degetul după căderea lui pe coardă, imediat după cădere trebuind să urmeze relaxarea. Formarea şi controlul acestei deprinderi se cer a fi făcute în timpul exersării în tempo lent, căutîndu-se să se realizeze reprezentarea ridicării degetului de pe coardă (fără a-l ridica însă) imediat după cădere. Aceasta este o regulă importantă, pentru că mulţi violonişti abuzează de apăsarea degetului după căderea pe coardă, desensibilizînd şi plafonînd aptitudinea unei digitaţii fluente care tinde spre virtuozitate.

Sistemul *coloanelor digitale* după Avachian

A	B	C	D
1, 2, 3, 4	2, 1, 3, 4	3, 1, 2, 4	4, 1, 2, 3
1, 2, 4, 3	2, 1, 4, 3	3, 1, 4, 2	4, 1, 3, 2
1, 3, 2, 4	2, 3, 1, 4	3, 2, 1, 4	4, 2, 1, 3
1, 3, 4, 2	2, 3, 4, 1	3, 2, 4, 1	4, 2, 3, 1
1, 4, 2, 3	2, 4, 1, 3	3, 4, 1, 2	4, 3, 1, 2
1, 4, 3, 2	2, 4, 3, 1	3, 4, 2, 1	4, 3, 2, 1

Cineva ar putea spune că *coloanele* lui Avachian sînt prea simpliste şi chiar demodate, acum în vremea pătrunderii computerului în viaţa societăţii contemporane. Dar oricîte „sisteme" ar fi elaborate pentru găsirea, cu ajutorul matematicii şi al computerului, a unei multitudini de variante, care de care mai optimă, consider că este viabil sistemul mai simplu al *coloanelor,* a cărui optimizare depinde de fiecare profesor şi de fiecare elev, fiind la îndemnîna oricui, fără caiete întregi cu portative. Aceste *coloane* trebuie apreciate ca un adaos pur tehnic în sistemul de lucru, neputînd fi omise *Studiile tehnice* clasice — Schradieck, Singer, Sevcik, Flesch etc. pe diferite probleme ale mîinii stîngi sau drepte. De asemenea, *Studiile* de Kreutzer, Dont, Fiorillo, Gaviniès, Vieuxtemps, Ondricek etc. conţin infinite variaţii tonale şi poziţionale, de o valoare decisivă sub raport tehnic şi muzical formativ.

Pe această linie, Avachian a acordat o atenţie deosebită editării *Studiilor* de Kreutzer şi Rode, sub aspectul extinderii formelor de realizare practică, spre a asigura sporirea eficienţei lor formative sub raport tehnic şi muzical. El a formulat indicaţii metodice importante cu privire la *Studiile* de Kreutzer, clasificîndu-le în studii pentru tehnica fundamentală a viorii, studii de tril, studii pentru tehnica dublelor coarde, studii de măiestrie artistică (capricii concertante). De asemenea, indicaţiile lui la ediţia celor 24 *Capricii* de Rode sînt remarcabile: urmărirea emisiunii sunetului, înţelegerea conţinutului muzical şi violonistic tehnic; asigurarea intonaţiei juste; pregătirea prealabilă a unor particularităţi tehnice (tril, game, terţe, sexte, octave, arcuş staccato etc.); necesitatea cîntatului pe dinafară ca factor al creşterii violonistului. „Pe lîngă aportul multiplu al execuţiei după memorie, scrie Avachian, trebuie să ţinem seama că astăzi într-un recital, chiar şi sonatele cu pian se interpretează pe dinafară"[25] Un merit al lui Avachian este editarea unei lucrări valoroase din punct de vedere tehnic — *Tehnica viorii — exerciţii pentru mîna stîngă* de Dumitru Vlădescu (1894-1962), un violonist remarcabil care a desfăşurat o vastă activitate în pedagogia viorii, pregătind cadre muzicale în ţară şi în străinătate

(Havana şi Paris). Este vorba, de fapt, de o adevărată metodă de vioară pentru mîna stîngă: exerciţii pentru articulaţie; exerciţii pentru dezvoltarea trilului, inclusiv a trilului dublu; game şi arpegii; studiul terţelor, sextelor, octavelor, (fixe şi digitate), al decimelor etc.

Rezultatele practice ale activităţii lui Avachian ca pedagog al viorii sînt notorii. Putem spune că aproape toţi violoniştii care s-au format şi s-au ridicat la noi în ţară în timpul ultimului sfert de veac al vieţii lui, au avut de învăţat din activitatea şi competenţa lui metodico-teoretică. Printre elevii săi se numără violonişti de seamă ai ţării noaste ca Ion Voicu, Ştefan Gheorghiu, Cornelia Bronzetti, Gheorghe Jalobeanu, Alexandru Todicescu, Varujan Cozighian, Daniel Podlovschi, iar dintre cei mai tineri — Eugen Sârbu, Gabriela Ijak ş.a. Mulţi dintre elevii săi s-au distins în concursuri internaţionale prin obţinerea unor importante premii care au ridicat prestigiul artei violonistice şi a talentului românesc.

Mai mulţi elevi ai săi s-au consacrat unor cariere didactice, dar au activat şi în viaţa concertistică. Se poate spune că aproape toţi membrii actuali ai catedrei de vioară de la Academia de Muzică din Bucureşti au fost elevii lui Avachian: profesorii *Modest Iftinchi* şi *Dan Cumpătă,* conferenţiarii *Cornelia Bronzetti* şi *Dan Podlovschi* şi lectorii *Victoria Dumitrescu-Basta* şi *Octavian Raţiu* a cărui fodmaţie finală s-a modelat sub îndrumarea maestrului George Manoliu. În luna mai 1991, Modest Iftinchi şi Octavian Raţiu au putut fi ascultaţi în sala „George Enescu“ a Academiei în recitaluri cu *Sonate* de Mozart. Pe Cornelia Bronzetti am ascultat-o de mai multe ori la Galaţi, în concerte foarte bine primite de public. Pe Victoria Başta am cunoscut-o încă din timpul lecţiilor cu Avachian. Ea a susţinut o activitate solistică în concerte cu multe orchestre din ţară, precum şi recitaluri cu Marietta Leonte, Florela Geantă etc. De asemenea, a prezentat la Conservatoarele din Bucureşti şi Cluj, integrala *Sonatelor* şi *Partitelor pentru vioară solo* de Bach în 1974, a fost prim-concertmaestru la orchestra de cameră „Simfonietta“ (1976-1982) iar din 1982 face parte din formaţia „Trio Academic“ a Conservatorului bucureştean.

Prin autoritatea personalităţii sale, Avachian a fost promovat ca membru în jurii internaţionale ale unor concursuri de vioară din ţară şi din străinătate — concursul „George Enescu“ din Bucureşti şi concursul „Ceaikovski“ din Moscova. În această calitate, s-a afirmat ca un susţinător combativ al artei interpretative româneşti. Ultimul concurs la care a participat ca membru în juriu a fost cel de la Moscova din mai 1966.

Garabet Avachian a fost mulţi ani şeful catedrei de vioară de la Conservatorul din Bucureşti şi membru în Consiliul Muzicii. În această poziţie, el şi-a adus o contribuţie de seamă la dezvoltarea învăţămîntului românesc şi a activităţii muzicale, în general, în ţara noastră.

În vara lui 1967 Avachian fusese invitat la cursurile estivale iniţiate de Sergiu Celibidache pe lîngă Filarmonica din Stockholm precum şi la Conservatorul din Siena. Dar, din nefericire, el nu a mai putut da curs acestei invitaţii, tocmai într-o perioadă în care reputaţia sa internaţională crescuse mult, încetînd prematur şi pe neaşteptate din viaţă la 11 iulie 1967, la Bucureşti. El a lăsat moştenire nu numai orientări şi indicaţii metodologice valoroase şi amintirea unei remarcabile personalităţi în pedagogia viorii, ci şi o bogată colecţie de tablouri ale unor pictori români (Ghiaţă, Luchian, Ciucurencu etc.), icoane pe sticlă, statuete, pe care le admiram deseori în casa sa din strada Mătăsari, agonisite cu trudă, încă de pe vremea studenţiei; este o colecţie valoroasă de artă pe care a donat-o statului român şi pe care o putem viziona şi astăzi la Muzeul Colecţiilor de Artă din Calea Victoriei, aducîndu-ne aminte de pedagogul Garabet Avachian.

George Manoliu (n. 1911)

George Manoliu s-a născut la Bacău, la 20 martie 1911. A studiat vioara cu Acher şi a absolvit Academia de Muzică „George Enescu" din Iaşi în 1934, obţinînd în acelaşi timp şi diploma de licenţă de la Facultatea de Drept. În anii 1935-1937, George Manoliu a studiat vioara la Academia de Muzică „Schola Cantorum" din Paris cu profesorul Nestor Lejeune, iar în anul 1937 a participat la cursurile de măiestrie ale lui George Enescu, pe care le ţinea atunci la Institutul superior instrumental al violonistei Yvonne Astruc, la Paris.

După absolvirea acestor cursuri, George Manoliu a început activitatea de violonist concertist, realizîndu-şi debutul la Paris printr-un recital susţinut în sala „Debussy" cu concursul cunoscutului pianist român Nicolae Caravia, unul dintre prietenii şi colaboratorii cei mai apropiaţi ai lui George Enescu. După reîntoarcerea în ţară, a urmat o activitate susţinută de concerte şi recitaluri la Cernăuţi, avînd colaborator pe pianistul Tarnavski, precum şi turnee la Iaşi şi Chişinău. În cadrul repertoriului său, George Manoliu a adus în ţară o serie de lucrări mai puţin cîntate, în special din muzica franceză contemporană, ca *Sonata* de Cesar Franck, *Sonata* de Gabriel Fauré, *Sonata* de Maurice Ravel, precum şi *Sonata* compozitorului italian Ottorino Respighi. De asemenea, a fost solistul Filarmonicii din Bucureşti şi al Orchestrei Radiodifuziunii, cîntînd sub bagheta dirijorilor Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski şi Constantin Bobescu. În domeniul muzicii de cameră, pentru care a nutrit o pasiune deosebită, George Manoliu a iniţiat şi activizat Cvartetul şi Trioul în care au participat instrumentişti valoroşi, ca violistul Alexandru Rădulescu, violoncelişti Theodor Lupu şi Serafim Antropov, violonistul Radu Paraschivescu şi pianiştii Radu Negreanu şi Nicolae Marcovici.

George Manoliu este unul dintre violoniştii şi pedagogii români ai viorii care au avut şansa de a-şi însuşi direct de la Enescu elemente esenţiale ale concepţiei lui despre arta violonistică, precum şi anumite procedee originale de ordin tehnic, menite să asigure o exprimare cît mai fidelă a conţinutului muzicii interpretate — digitaţie, frazare, dinamică, agogică, producţia tonului, tipuri de arcuş etc. Tocmai acest contact direct cu Enescu şi admiraţia pentru maestrul său i-a permis lui George Manoliu să aprofundeze continuu arta enesciană prin numeroase comunicări ştiinţifice, articole publicate în reviste de specialitate, prin însăşi activitatea de zi cu zi la catedră, avînd ca rezultat final elaborarea lucrării sale bilingve, *Enescu — poet şi gînditor al viorii,* una din cele mai complete şi mai aprofundate sinteze asupra artei violonistice enesciene elaborată şi publicată pînă în prezent. Pentru meritele ei remarcabile, lucrarea a primit Premiul Uniunii Compozitorilor şi Premiul Academiei Române.

Modelul enescian de interpretare la vioară nu a fost integrat doar în activitatea proprie ca violonist, dar George Manoliu a militat de-a lungul activităţii sale îndelungate ca pedagog al viorii pentru a-şi comunica experienţa enesciană elevilor săi în învăţămîntul viorii din şcoli de muzică şi conservatoare, şi nu numai elevilor săi direcţi, pentru că profesorul Manoliu a avut un rol mai larg în dezvoltarea învăţămîntului violonistic şi muzical din ţara noastră. Este impresionantă, prin afecţiune şi devoţiune, dedicaţia pe care George Manoliu o pune pe frontispiciul lucrării sale despre Enescu: *„Celor pe care i-am îndrumat şi cărora încerc să le luminez mai departe calea, prin marea lecţie enesciană"*. [26]

Contribuţia lui George Manoliu la exegeza şi aprofundarea modelului enescian la interpretarea violonistică este cunoscută dincolo de hotarele ţării, căpătînd o recunoaştere internaţională. Menţionez două lucrări valoroase, de fapt două monografii ample asupra lui Enescu, în care am găsit cu satisfacţie referinţe speciale despre contribuţia lui George Manoliu: *George Enescu* de B. Kotlearov, apărută la Moscova în 1970 şi pe care am găsit-o la Londra în traducere engleză; *George Enescu — His Life and Music*, de Noel Malcolm, apărută la Londra în 1990. Aceste două lucrări care recunosc pe bună dreptate contribuţia românească privind aprofundarea vieţii eroice a lui Enescu şi a rolului său creator în muzica şi cultura universală sînt cele mai importante sinteze apărute în străinătate după ce Enescu a încetat din viaţă în 1955, scrise într-o mare admiraţie şi respect pentru opera muzicianului român. [27]

După ce a funcţionat ca profesor la Conservatorul din Cernăuţi, în anii 1937-1940 şi apoi, ca al doilea concertmaestru la Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii din Bucureşti, în 1940-1945, George Manoliu s-a dedicat învăţămîntului viorii, aducîndu-şi o contribuţie importantă la organizarea şi dezvoltarea învăţămîntului muzical din ţara noastră, ca specialist cu o formaţie largă, îmbinînd practica instrumentală cu cultura muzicală şi general-pedagogică. Astfel, maestrul Manoliu a condus învăţămîntul viorii în principalul centru muzical al ţării, fiind decanul facultăţii de interpretare a Conservatorului din Bucureşti timp de 20 de ani (1956-1976). Se poate spune că în acei ani, în special în anii '50 şi '60, exista o activitate violonisitică şi muzicală destul de prosperă în Bucureşti, unde se formau în fiecare an 25-30 de violonişti ca studenţi admişi în Conservatorul din Bucureşti, precum şi un număr însemnat de elevi la cele două licee de muzică. Festivalurile muzicale bianuale ale elevilor şi studenţilor din ţară, ţinute în anii 1956-1964, precum şi faimoasele „Dialoguri la distanţă", organizate de Televiziunea Română în anii 1960-1967, constituiau nu numai expresia unei mişcări muzicale pozitive în ţara noastră, ci şi o sursă de descoperire a unor talente excepţionale care începuseră să aducă lauri ţării noastre în competiţii internaţionale, precum şi la Concursul Internaţional „George Enescu", care a fiinţat la noi între anii 1958-1970, reluat după 21 de ani, în 1991. Într-o discuţie cu profesorul Manoliu, el a expus o statistică interesantă privind înflorirea muzicii în ţara noastră în anii 1950-1970, prin funcţionarea celor 21 de licee muzicale, a celor trei conservatoare şi a celor patru facultăţi de muzică din institutele pedagogice. În 1970, ţara noastră se situa pe locul al 5-lea în statistica premiilor internaţionale, după URSS, SUA, Franţa şi Italia şi locul al 3-lea în raport cu numărul de locuitori. După 1970, a urmat acea perioadă de restrîngere continuă a învăţămîntului muzical, ca şi a vieţii muzicale româneşti în general, căreia i-a pus capăt revoluţia populară din decembrie 1989, care, cum se exprima profesorul Manoliu, „a deschis o nouă etapă care tinde spre o restructurare benefică pentru cultivarea largă şi calitativă a talentului românesc“.

George Manoliu, împreună cu colegul şi prietenul său, Ionel Geantă, au intrat în istoria învăţămîntului viorii din ţara noastră prin elaborarea celei de-a doua metode româneşti de vioară, după cea a lui Klenk, şi anume, *„Manualul de vioară“*, în 4 volume. Această metodă se caracterizează prin faptul că este foarte accesibilă şi de o progresivitate foarte bine dozată, încît este deosebit de utilă şi eficientă pentru începători pe care îi duce cu multă siguranţă pînă la un nivel de stăpînire conştientă a instrumentului.[28] Cineva din Elveţia se interesa de această metodă la care ar fi dorit să ajungă, datorită unor ecouri favorabile ale manualului românesc de vioară în străinătate. În prezent acest manual este deja epuizat, încît reeditarea sa pare a fi necesară. De asemenea, sînt bine cunoscute o serie de ediţii redacţionale ale profesorului Manoliu pentru studii de vioară (*12 Studii pentru vioară* de Teodor T. Burada, *36 Studii* de Mazas), apoi un *Album cu Sonate preclasice* (Veracini, Locatelli, Nardini, Händel, *La Folia* de Corelli, *Ciaccona* de Vitali, *Sonate* de Bocherini) şi piese mici (*Bagatela* de Scărlătescu, *Largo espresivo* de Pugnani, *Menuet* de Beethoven, *Nocturnă* de Haciaturian, *Visare* şi *Amintire* de Schumann). De asemenea, a editat *Concertul nr. 23* de Viotti cu cadenţe proprii şi a readus la viaţă o lucrare inedită a lui George Enescu scrisă în 1911 — Sonata Torso — pe care am ascultat-o în interpretarea unor concurenţi la ultima ediţie a Concursului „George Enescu“.

Printre elevii excepţionali ai profesorului Manoliu, realizaţi în cîmpul muzicii din ţară sau în străinătate, se află *Ilarion Ionescu-Galaţi* care, în 1960, a obţinut premiul I la Concursul Naţional „George Enescu“ şi a fost primul interpret român al *Concertului* de Şostakovici, în prezent dirijor la Filarmonica din Braşov, *Radu Paraschivescu*, director al Orchestrei de cameră „Gagliano Ensemble“ din Frankfurt, *Leonora Geantă*, concertistă, a obţinut premiul II la concursul „Kreisler“ din Viena, fiind în prezent profesoară la Hochschule für Müsik din Viena, *Petru Munteanu*, profesor la Academia din Hamburg şi director al Cursurilor şi Concursului de vioară din Kloster-Schöntal, *Ferdinand Iaciu*, solist al Filarmonicii din Lille, Franţa, şi profesor la Conservator, *Peter Csaba* cu premiul II la Concursul „Paganini“ (1975), în prezent profesor la Conservatorul din Lyon, Franţa, prim-concertmaistru al Orchestrei simfonice din Lyon, şi dirijor al Orchestrei de cameră, „Virtuosi di Kohmo“ din Finlanda, *Liliana Ciulei* cu premiul I la Concursul „Paganini“ (1976) şi la Concursul „Michelangelo Abbado“ din Sondrio, Italia, *Şerban Lupu*, laureat al Concursurilor „Jacques Thibaud“ din Paris şi „Carl Flesch“ din Londra în prezent profesor la Universitatea Illinois (SUA), *Maria Maszalits*, laureată a Concursului „George Enescu“ din 1970, violonistă în Filarmonica din Bilbao, Spania, *George Brătăşanu*, concertmaistru la Orchestra Naţională Radio, *Elena Popescu*, violonistă în Orchestra Siciliană din Palermo, Italia.

George Manoliu este membru al Uniunii Compozitorilor din România. Autoritatea sa în pedagogia viorii şi contribuţia la dezvoltarea învăţămîntului viorii în ţara noastră a determinat creşterea reputaţiei sale internaţionale. Astfel, el a devenit membru al Fundaţiei „Eugène Ysaye“ din

Bruxelles şi purtător al Diplomei şi Medaliei acesteia. De asemenea, profesorul George Manoliu este membru al Juriului pentru acordarea faimosului „Premier Prix“ al Conservatorului din Paris, fiind frecvent invitat ca membru în juriile unor concursuri internaţionale de vioară: Concursul „Wieniawski“ în Polonia (1961, 1972), Concursul de la Praga (1972, 1974), Concursul „Enescu“ (1967, 1970, ca preşedinte şi ca membru la ediţia din 1991), Concursul „Ceaikovski“ (1982), Concursul de la Viena (1971), Concursul din Eisenstadt, Austria (1972), Concursul de la Sofia (1982). Totodată, a predat cursuri de măiestrie la Eisenstadt (1971), la Academia de muzică din Hamburg (1987) şi la Schöntal în Germania (1988).

George Manoliu este, astfel, unul din violoniştii români care şi-a dăruit din plin forţele creatoare dezvoltării învăţămîntului viorii în ţara noastră, sprijinirii talentului violonistic românesc, propagării şi integrării modelului interpretativ enescian nu numai în procesul de formare a violoniştilor români, ci şi pe un plan mai larg, în accepţia modernă a artei violonistice contemporane.

Ionel Geantă (1913-1980)

Ionel Geantă s-a născut la Rîmnicu-Vîlcea, la 29 ianuarie 1913. Tatăl său, Teodor Geantă, a fost institutor şi autor de manuale şcolare, precum şi muzician autodidact şi folclorist. Ionel Geantă a început studiul viorii şi al muzicii cu tatăl său şi profesori locali, paralel cu frecventarea cursurilor liceului teoretic din Rm. Vîlcea. După terminarea liceului, a studiat vioara la Conservatorul de Muzică din Bucureşti, la clasa profesoarei Cecilia Niţulescu-Lupu, fiind apreciat ca unul dintre cei mai buni elevi ai săi. Paralel, Ionel Geantă a urmat cursurile Facultăţii de Filosofie de la Universitatea din Bucureşti.

Dornic de a cunoaşte probleme de profunzime ale artei interpretative la vioară, Ionel Geantă a fost unul dintre violoniştii români aflaţi în cercul muzicienilor şi interpreţilor care participau la audiţiile muzicale ţinute de George Enescu ori de cîte ori venea în ţară, în locuinţa sa de pe Calea Victoriei. Acest contact cu Enescu a imprimat în cîntatul lui Ionel Geantă, în viziunea sa interpretativă şi pedagogică spiritul şi substanţa artei violonistice enesciene.

Cariera sa concertistică a început, după absolvirea Conservatorului, cu recitaluri şi concerte cu orchestra, sub bagheta unor prestigioşi dirijori, ca George Georgescu şi Constantin Silvestri. Am avut prilejul să-l ascult pe violonistul Ionel Geantă la Galaţi în 1959, cu Concertul nr. 7, în Re major de Mozart, sub bagheta dirijorului Ury Schmidt. Ionel Geantă a cîntat atunci acel concert, unul dintre cele mai dificile dintre concertele lui Mozart, a cărui interpretare evidenţia un sunet frumos, într-adevăr mozartian, strălucitor şi pur, generat de un vibrato de mare linişte şi supleţe, cu accentele şi dinamicile inerente acelui concert, cu multe pasaje tinzînd spre strălucire şi virtuozitate. Cadenţele lui Enescu, pe care solistul le-a integrat atunci în concert, au amintit şi mai mult de interpretarea enesciană, ştiut fiind că Enescu a fost cel care a descoperit şi a cercetat acest concert, i-a compus cadenţele şi i-a făcut premiera mondială la Paris, în 1907, şi l-a cîntat apoi cu mult succes în Europa şi în Rusia. L-am auzit pe Ionel

Geantă cu piesa „Fete şi flăcăi“ de Mensi Barberis, o melodie de o rară frumuseţe, într-o înregistrare transmisă la Radio în 7 februarie 1970. Tonul său cald şi puritatea intonaţiei mi-a rămas totdeauna în memorie, ca şi trăsăturile personalităţii lui bogate în afecţiune, bunătate şi omenie. Aş fi dorit să mai ascult acea piesă de Barberis, care ar merita să fie integrată în repertoriul violoniştilor noştri.

Ionel Geantă s-a consacrat foarte curînd, după terminarea Conservatorului, carierei didactice, mai ales că, în ansamblul pregătirii sale, se îmbinau elementele estetico-muzicale ale artei violonistice cu cunoştinţele temeinice de pedagogie şi psihologie dobîndite la facultatea de filosofie. Astfel, paralel cu activitatea desfăşurată ca al 2-lea concertmaistru la Filarmonica „George Enescu“, el a fost numit în 1949 profesor de vioară la Conservatorul din Bucureşti, predînd şi cursul de metodică pentru instrumentele cu coarde. Mai mulţi ani, el a fost conducătorul catedrei de instrumente de coarde la Conservator şi decan al Facultăţii de Muzică de la Institutul Pedagogic din Bucureşti.

Una din realizările sale remarcabile, ca pedagog al viorii, este elaborarea şi editarea *Manualului de vioară* în 4 volume, în colaborare cu colegul şi prietenul său apropiat George Manoliu. În istoria învăţămîntului viorii din ţara noastră, acest manual de vioară reprezintă, după *Metoda de vioară* a lui Klenk, o a doua *Metodă* românească, alcătuită pe baze ştiinţifice şi principii moderne, valorificînd pe un plan superior experienţa şcolii româneşti de vioară. Ceea ce caracterizează această metodă este principiul succesiunii progresive a ordonării materialului tehnico-muzical, prin selecţionarea exerciţiilor tehnice, a studiilor melodice şi a pieselor muzicale, precum şi prin explicaţiile date. Această viziune a autorilor face din metoda lor un instrument eficient, atît sub raport metodic cît şi tehnico-muzical, un îndrumar sigur al elevului şi un mare ajutor al profesorului.

Profesorul Ionel Geantă a pus la dispoziţia elevilor aflaţi pe primele trepte ale studiului viorii redacţii personale, judicios alcătuite, ale unor studii de bază (*Studiile* de Kayser) şi ale unor piese muzicale pentru vioară mai frecvent cîntate de elevi (*Menuet în sol major* şi *Romanţa în Fa major* de Beethoven, *Allegro* de Fiocco etc.) care atestă o viziune fundamentată privind tehnica şi arta viorii, prin digitaţie, arcuşe, frazare, dinamică şi cerinţe ale producţiei tonului.

Unul din principiile de bază ale metodicii instrumentale ştiinţifice elaborate de profesorul Ionel Geantă este formarea deprinderilor de a cînta la vioară, atît printr-un proces de conştientizare continuă, cît şi de automatizare a acestor deprinderi. În introducerea la ediţia sa asupra *Studiilor pentru vioară* de Kayser, Geantă formulează principii de mare valoare formativă privind conştientizarea motorică, intonaţională, ritmică şi dinamică a unei partituri de muzică pentru vioară, inclusiv tehnica memorizării şi automatizării mişcărilor elementare. El are în vedere anumite faze obligatorii în acest proces, aflate într-o conexiune de succesiune, de la faza executării şi exersării în tempo lent, cu mişcările elementare rapide (dar conştiente) la faza *celui mai scurt stereotip dinamic* (adică cel mai mic grup de note sau sunete care poate fi automatizat) şi apoi la faza înlocuirii acestor grupuri mici cu cele mai mari posibile de automatizat, în funcţie de capacitatea individuală de automatizare şi, mai ales, în funcţie de fraza muzicală respectivă (faza *celui mai lung stereotip dinamic*). Acest sistem de lucru are o utilitate deosebită la studiile pasajelor de virtuozitate, în munca violonistului avansat. Tot astfel, în viziunea lui Ionel Geantă, principiul *deformaţiilor ritmice* utilizat frecvent de majoritatea metodicienilor moderni ai viorii, precum şi principiul *corectării permanente, în timpul cîntatului la vioară, a intonaţiei*, şi cel al *cărămizilor* în studiu sînt menite să asigure o evoluţie progresivă în formarea şi consolidarea deprinderilor şi însuşirea tehnicii viorii.[29]

Un aspect metodologic important asupra căruia insista profesorul Geantă este acela al formării deprinderii digitale a mîinii stîngi, necesare realizării virtuozităţii. El considera că hotărîtor pentru dezvoltarea virtuozităţii mîinii stîngi este deprinderea de a nu apăsa degetul după căderea lui pe coardă. Imediat după cădere trebuie să urmeze automat relaxarea. Formarea şi controlul acestei deprinderi trebuie să se facă în timpul exersării în tempo lent, căutîndu-se realizarea reprezentării psihico-fiziologice a ridicării degetului de pe coardă (fără a ridica imediat după cădere). Aceasta este o regulă importantă, pentru că mulţi violonişti abuzează de apăsarea degetului după căderea lui pe coardă, plafonînd astfel dezvoltarea aptitudinilor către virtuozitate.[30]

În timpul îndelungatei lui activităţi pedagogice, Ionel Geantă a format mai multe generaţii de violonişti. Printre elevii săi se numără Mircea Opreanu, pe care l-am ascultat încă în 1953, la Braşov, cu *Concertul* de Bruch, eveniment muzical memorabil, Avy Abramovici, violonist de mare sensibilitate, Petre Lefterescu, profesor la Conservator, Dorel Pascu, Dinu Bogdănaş, conducătorul Cvartetului „Atheneum Enescu“ din Paris, Eugen Sârbu, laureat al mai multor concursuri internaţionale de vioară din Europa şi America.

Ionel Geantă a fost unul dintre pedagogii remarcabili ai şcolii româneşti moderne de vioară, care a transmis elevilor săi cu patos ceva din arta lui Enescu, împreună cu căldura, umanismul şi sensibilitatea personalităţii sale, care îmbina muzica cu cultura într-un tot armonios.

Ionel Geantă a murit la 6 februarie 1980, lăsînd în urma sa amintirea unui muzician, a unui pedagog şi a unui mare om.

Alexandru Garabet (1901-1977)

Alexandru Garabet s-a născut la Iaşi, la 4 august 1901 într-o familie iubitoare de muzică. Tatăl său era violonist amator, fiind în acelaşi timp un mare admirator al violoniştilor celebri ai timpului. Alexandru a început studiul viorii la vîrsta de 6 ani, cu violonistul Goldstein, iar după doi ani a fost audiat de directorul Conservatorului ieşean Athanasie Teodorini, care l-a încredinţat unui student mai avansat al clasei de vioară, cu care a lucrat trei ani. La vîrsta de 11 ani, a fost primit cu dispensă de vîrstă la clasa profesorului Athanasie Teodorini. Cursurile de teorie şi solfegiu le-a urmat cu profesoara Sofia Teodoreanu, soţia avocatului Oswald Teodoreanu, tatăl scriitorilor Ionel şi Păstorel Teodoreanu. Apoi, a studiat armonia cu Alexandru Zirra, iar cursurile de orchestră şi muzică de cameră cu Antonin Ciolan. Alexandru Garabet se afla astfel într-un mediu superior, propice formării sale ca violonist cu o temeinică pregătire teoretică-muzicală.

Alexandru Garabet a început să cînte în public, încă din anii de conservator. Astfel, a debutat la vîrsta de 13 ani într-un concert care a avut loc la 1 februarie 1914 în sala Liedertafel, din Bucureşti la o serată muzicală a corpului telegrafo-poştal, organizată în beneficiul societăţii respective, în cadrul căreia activau şi părinţii săi. În acel program muzical a figurat, alături de Eufrosina Popescu, Elvira Popovici, Grigore Haritonovici, José Aratti, şi „micul Alexandru Garabet". El a cîntat atunci *Concertul nr.9* de Bériot, acompaniat de pianistul Theodor Fuchs.

Un eveniment deosebit, care a marcat într-un anume fel traiectoria vieţii şi carierei lui Garabet, a fost întîlnirea cu George Enescu la Iaşi în anii primului război mondial şi atragerea lui în orchestra organizată de Enescu. Alături de Socrate Barozzi, Vasile Filip şi Constantin Bobescu, Garabet a cîntat în acelaşi timp ca solist al orchestrei ieşene. El îşi aminteşte şi de doctorul Demetrescu care a cîntat *Concertul* de Ceaikovski cu acea orchestră. Contactul cu Enescu şi participarea la eforturile lui de a face totul pentru ca o orchestră mare să funcţioneze în acei ani grei la Iaşi, au avut o influenţă decisivă asupra formării şi dezvoltării personalităţii lui Garabet ca violonist integru. Despre Enescu şi eforturile lui din acel timp, el îşi aminteşte: „Nimic nu neglija, totul îl preocupa. Să mai amintesc, oare, de concertele sale din provincie în diferite oraşe? Muncea cît un titan, se dăruia muzicii şi formării elementelor tinere !" [31]

După terminarea Conservatorului în 1919, Alexandru Garabet a plecat pentru desăvîrşirea studiilor la Conservatorul din Praga, unde a reuşit primul la examenul de admitere, fiind felicitat de comisia examinatoare formată din Sevcik şi Ondricek. Garabet a fost înscris la cursurile lui Frantisek Ondricek, cu care a lucrat intens game în terţe, sexte, octave simple şi cifrate, decime şi foarte multe studii, exerciţii pentru dezvoltarea rapidă a tehnicii la maturi, exerciţii care, în spusele lui, i-au dezvoltat extensiile mîinii stîngi şi apoi tehnica mîinii drepte. Din *Studiile* lui Ondricek, foarte grele, el a lucrat 12, dintre care unul în octave cifrate (*Presto*), la care, dacă nu eşti antrenat, simţi mîna ca şi paralizată, dar încerci o mare plăcere cînd, după execuţie, ajungi să nici nu mai ştii dacă l-ai executat. Ca repertoriu de concerte, a lucrat cu Ondricek *Concertele* de Ernst, Mendelssohn, Bruch, Ceaikovski, Glazunov şi Beethoven.

Un loc însemnat în învăţămîntul Conservatorului din Praga îl ocupa muzica de cameră, de care Garabet a rămas ataşat pentru toată viaţa. La un concurs între diferite formaţii camerale care trebuiau să execute compoziţiile profesorilor Novak, Suk şi Janacek, între *Cvintetul cu pian de Novak, Cvintetul cu pian de Suk* şi *Trio* de Janacek, premiul a fost cîştigat de *Cvintetul* lui Suk, între ai cărui instrumentişti se afla şi Alexandru Garabet. Muzica de cameră a fost idealul său. Încă de pe vremea cînd era student la Iaşi, muzica de cameră era pentru el ceva de care nu se putea lipsi. În cadrul acelei formaţii camerale ieşene, alături de doctorul Buturceanu, Pasmentier şi viitorul jurist Traian Ionescu, Garabet simţea plăcerea dezvoltării sale din punct de vedere intelectual şi muzical, înţelegînd mai profund pulsaţia muzicii de cameră. Desigur, se ridicau probleme nu numai de simţire, ci şi de gîndire.

Alexandru Garabet a fost într-adevăr un protagonist al muzicii de cameră, atît ca element component al procesului de formare a violonistului şi a muzicianului, cît şi ca valoare estetico-muzicală şi educativă, în general.

Importanţa practicării muzicii de cameră în formarea unui artist este imensă, prin efectele ei estetice şi chiar morale. Genurile muzicii de cameră înglobează şi sintetizează tot ceea ce înseamnă *muzică*. Iată de ce Garabet insista în felul următor: „Aş recomanda fiecărui muzician să „abuzeze“ de formaţiile de muzică de cameră, pentru că practicarea ei îl adînceşte în meserie, îl face să audă ce cîntă el, dar să-i audă şi pe ceilalţi trei, dacă este în cvartet. Pentru că, numai cînd se ascultă unul pe celălalt, îşi pot da seama cînd trebuie să diminueze pentru a-i da cuvîntul celui care are tema, sau cînd să diferenţieze nuanţele care, din punct de vedere dinamic, sînt de o strictă necesitate“. [32] În cadrul acestei activităţi, Alexandru Garabet a susţinut la Iaşi ciclul integral al *Sonatelor* de Beethoven în cadrul a trei recitaluri, avînd la pian pe Radu Constantinescu. De asemenea, el a susţinut cicluri întregi ale *Sonatelor* preclasicilor, toate *Sonatele* de Mozart. El a interpretat şi *Sonate* de Lecocq, Debussy, Paul Ducas şi cele ale lui Enescu. Alexandru Garabet a activat în cadrul unor triouri sau cvartete mai mult sau mai puţin stabile. Este cunoscută activitatea trioului Garabet (vioară), Nicu Teodorescu (violoncel) şi Radu Constantinescu (pian) care a prezentat *Triouri cu pian* de Haydn, Mozart, Britten etc.

La un moment dat, un prieten al său din timpul studiilor la Conservatorul din Praga, violonistul italian Antonio Carolli, amintindu-şi de frumoasele ore de muzică de cameră cu Garabet la Praga, a venit la Iaşi şi a rămas timp de un an lîngă prietenul său, cu care a făcut muzică de cameră, interpretînd *Cvartete* şi *Triouri* de Haydn, Mozart, Beethoven, C. Dumitrescu — fiind în acelaşi timp şi profesor la Conservator.

Alexandru Garabet a fost numit în 1942 concertmaestru la Orchestra Simfonică ieşeană, odată cu înfiinţarea Filarmonicii „Moldova“, cînd însuşi George Enescu a venit la Iaşi şi a dirijat-o. În calitate de membru fondator, Garabet a fost numit concertmaestru al orchestrei şi a rămas în această funcţie pînă în 1972, cînd s-a pensionat. Garabet a privit cu multă seriozitate şi răspundere această funcţie. „Sigur — spunea el în 1976 — că funcţia aceasta te face să te gîndeşti serios la importanţa acestui post. Tot timpul, răspunderile sînt colosale. S-ar părea că nu este de loc aşa, dar cine trebuie să aibă grijă de acordajul orchestrei, cînd trebuie să aibă toţi instrumentiştii în subordine, dar nu din frică, ci din respect? Cine este cel care, în mod discret, face cu ochiul cînd aude o notă greşită şi cu mîna stîngă arată: „mai sus, oboiul, că dezacordezi toată orchestra !“ [33] Această observaţie îmi aminteşte de faptul că, în toate orchestrele din Occident, concertmaestrul este liderul orchestrei, aplaudat la fiecare intrare în scenă pentru a-şi lua locul la primul pupitru al departamentului viorilor.

Alexandru Garabet este cunoscut şi ca un dirijor excelent. În 1937, i-a dirijat la Conservatorul din Cernăuţi pe cei trei absolvenţi într-un mod atît de elocvent, încît a atras atenţia şi felicitările Consiliului profesoral. Trecînd la Iaşi, a fost numit şi dirijor permanent, timp de un an la Filarmonică, după plecarea maestrului Elenescu. În această calitate, Garabet a dirijat peste 10 concerte cu Ion Voicu, Glazunov, Paganini, Ceaikovski, Lalo, Saint-Saëns) şi foarte multe piese cu orchestra. De asemenea, el a dirijat pe violonistul sovietic Iulian Sitkovetski în condiţii cu totul excepţionale. Venind la Opera din Iaşi, el a vrut să audă orchestra în *Concertul* de Ceaikovski. După intrarea temei principale, Sitkovetski a oprit orchestra, Garabet crezînd că va renunţa la această orchestră pentru concertul din seara aceea. Dar în loc de renunţare, el a spus: „Diseară, la ora 17 se cîntă Concertul!" După aceea, Sitkovetski a cerut şi *Concertul* de Mendelssohn din care a repetat o pagină-două, iar seara s-au cîntat, fără alte repetiţii, cu un succes colosal ambele concerte. Garabet a dirijat şi pe violonistul Constantin Bobescu în *Simfonia spaniolă* de Lalo şi în *Concertul* de Beethoven.

Alexandru Garabet s-a dedicat cu aceeaşi pasiune şi compoziţiei. Ca pedagog al viorii, cu o îndelungată activitate ca profesor atît la Conservatorul din Cernăuţi cît şi la cel din Iaşi, el a scris spre folosul studenţilor o serie de *Studii* pentru înlesnirea interpretării unor pasaje violonistice, care nu pot fi realizate decît dacă sînt bine gîndite din punct de vedere tehnic. El urmărea să descopere unele goluri, pentru a folosi studenţilor la Conservator. Apoi a scris mai multe *Cadenţe* la *Concertele* de Mozart şi a transcris un *Concert pentru oboi* de Haydn într-unul pentru vioară, pe care l-a cîntat el însuşi cu Filarmonica şi apoi l-a lăsat cadou Arhivei. „N-am înţeles niciodată — spune Garabet — să mă despart de muzică şi nu înţeleg nici acum. (Garabet se afla atunci în ultimul an de viaţă n.n.). Pentru că există o lege a compensaţiilor: dacă nu te mai ajută puterile fizice te ajută gîndirea. De aceea, voi căuta să scriu astfel de *Studii* şi să le pun la dispoziţia tinerilor, pentru că, în fond, acesta este scopul fiecărui pedagog: de a lăsa urmaşilor lucrări mai bune şi mai folositoare încă decît acelea pe care le-am găsi noi". 34)

Alexandru Garabet a murit la Iaşi, la 19 iulie 1977.

Alexandru Theodorescu (1896-1988)

Alexandru Theodorescu s-a născut la 1 septembrie 1896, la Ploieşti. A studiat vioara la Conservatorul din Bucureşti (1910-1916) cu Robert Klenk, perfecţionîndu-se apoi cu Carl Flesch la Berlin.

Ca violonist cu o solidă formaţie, Alexandru Theodorescu a desfăşurat o îndelungată activitate ca prim-concertmaestru al Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti în perioada 1920-1960, precum şi al Orchestrei Operei Române între 1920-1945. Paralel, a desfăşurat activitate în domeniul învăţămîntului, fiind profesor şi şef de catedră la Conservatorul din Bucureşti, din 1938 pînă în 1967.

Interesat de promovarea muzicii de cameră, Alexandru Theodorescu şi-a organizat propriul cvartet de coarde, interpretînd, pentru prima oară în ţara noastră, integrala *Cvartetelor* de Beethoven în 1931. Ca solist concertist, a cîntat sub bagheta unor mari dirijori, ca George Enescu, George Georgescu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Richard Strauss, Vincent d'Indy, Pierre Monteux, Klemens Kraus, Siegfried Wagner, Hermann Scherchen, Herbert von Karajan, Sir John Barbirolli. În recitalurile sale cu mult apel la public, Alexandru Theodorescu a cîntat cu mari pianişti şi muzicieni ca George Enescu, Mihail Andricu, Cella Delavrancea, Dinu Lipatti, Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu, Dimitrie Cuclin, Alfred Mendelssohn. Toate acestea îl prezintă ca pe unul dintre violoniştii cei mai activi din cadrul generaţiei mijlocii de violonişti români. O discografie importantă a fixat în memorie aportul său ca violonist: *Cvartet de coarde* de Ionel Perlea (His

Master's Voice), *Balada* de Ciprian Porumbescu (Edison Bell), *Poemul pentru vioară şi orchestră* de I. Nonna Ottescu (Electrecord) şi *Cvintetul nr. 1* de Tudor Ciortea (înregistrare radiofonică).

În domeniul învăţămîntului viorii, Alexandru Theodorescu a editat lucrarea didactică *„20 de Studii pentru vioară în poziţia I-a"* şi a revizuit mai multe caiete din Metoda lui Klenk: *Studiul poziţiilor la vioară, Studiul gamelor la vioară, Studiul poziţiei I la vioară.* De asemenea, a reeditat şi înregistrat mai multe caiete din *Studiile pentru vioară op. 32* de Hans Sitt. Printre elevii săi s-au aflat Mihai Constantinescu, Igor Turjanski, Radu Zvorişteanu, Victoria Baştă.

Personalitate distinsă a artei viorii, Alexandru Theodorescu a primit titlul de Artist Emerit şi a fost decorat cu mai multe ordine şi medalii româneşti şi străine. A murit la Bucureşti, la 15 noiembrie 1988.

Ion Voicu (n. 1923)

Ion Voicu s-a născut la 8 octombrie 1923, la Bucureşti, într-o familie ale cărei tradiţii muzicale sînt cunoscute cu un secol în urmă. La insistenţa sa de copil atras de sunetul viorii, el a primit, la vîrsta de şase ani, o vioară mică pe care a început să treacă singur, după ureche, cîntecele învăţate cu copiii, ca din joacă. Apoi a trecut la studiul notelor muzicale. La 15 ani, ajunsese la acel nivel de stăpînire a instrumentului, încît la prezentarea sa la examenul de admitere în conservator, nu numai că a fost admis cu brio, dar comisia a decis să fie înscris direct în anul cinci. Astfel, în următorii doi ani, Voicu a terminat cursurile complete de 7 ani ale Conservatorului din Bucureşti. Aceasta a însemnat pentru Voicu nu numai manifestarea forţei talentului său nativ, ci şi o muncă titanică, spre care era atras prin talent şi voinţă, ceea ce a făcut ca spiritul muncii să se imprime pentru totdeauna ca una din trăsăturile personalităţii sale violonistice. „Joaca — spunea el într-un interviu —, plăcerea de a însufleţi lemnul mort cu patru strune, a devenit muncă, multă muncă, îndîrjită. Ore în şir de exersare pentru o simplă apogiatură... Zile la rînd, pentru un tril... Fără chin, frumuseţea nu se naşte!" 35) Altădată, Voicu avea o expresie plastică pentru a defini pasiunea sa pentru vioară pe care o învăţase de la George Enescu: „Odată ce ai pus mîna pe vioară, ea te fură pe o viaţă".

În Conservator a studiat cu mult patos sub îndrumarea reputatului pedagog al viorii, George Enacovici. După primul an de studiu, la vîrsta de 16 ani, tînărul violonist repurtează un adevărat triumf ca solist în *Concertul nr.1, în Re Major* de Paganini, iar în 1940, la 17 ani, Ion Voicu este angajat ca solist al Radiodifuziunii Române, pentru ca, în 1945, să devină cel mai tînăr solist al Filarmonicii din Bucureşti, misiune artistică de înalt prestigiu pe care o îndeplineşte şi astăzi.

Deşi ajunsese la un înalt grad de stăpînire a instrumentului, apreciat chiar atunci ca un virtuoz, Ion Voicu şi-a continuat perfecţionarea cu Vasile Filip şi Garabet Avachian cît şi în străinătate cu David Oistrach şi Abram Iampolski la Conservatorul din Moscova şi apoi la Conservatorul din Geneva. Pentru Oistrach, Ion Voicu va păstra totdeauna o afecţiune şi admiraţie unice, pentru că i-a fost, după expresia sa nu numai profesor ci şi un mare prieten cu care s-a întîlnit adesea în turneele lor în ţară sau în alte ţări, iar în 1960, Ion Voicu a avut bucuria de a-l avea pe Oistrach prezent la concertul său de debut la New York.

J.V. Pandelescu scria în 1957 despre interpretarea lui Ion Voicu în Concertul nr. 3 de Mozart şi Concertul de Brahms: „Studiile cu David Oistrach, susţinute cu o lăudabilă perseverenţă, au pus o indiscutabilă pecete pe violonistica lui Ion Voicu. L-am aflat, într-adevăr, de-a lungul celor două concerte de vioară, concentrat, serios, chiar grav, dar fără morgă, pătruns de greaua şi nobila sarcină pe care şi-a asumat-o. La şcoala lui Oistrach, Voicu şi-a îmbogăţit enorm calitatea execuţiei, frumuseţea tonului, nobleţea frazării.“ [36]

Cu talentul său unic, marcat de un temperament viguros, dar şi purtător al poeziei şi afectivităţii firii româneşti, cu o formaţie de acest nivel şi corolarul muncii creatoare, Ion Voicu s-a lansat din fragedă tinereţe ca un virtuoz român al viorii într-o carieră internaţională de amploare, situîndu-se prin strălucire tehnică şi personalitate artistică, între violoniştii reputaţi ai scenei de concert din timpurile noastre. În 1953, Ion Voicu a obţinut Premiul I la Concursul celui de-al 3-lea Festival al Tineretului şi Studenţilor de la Bucureşti, iar în 1967 Medalia de Aur şi Diploma de Onoare a Fundaţiei „Eugène Ysaye“ din Bruxelles, pentru contribuţia adusă la cultivarea amintirii şi la difuzarea operei marelui maestru belgian. Voicu este apreciat ca unul dintre marii interpreţi ai *Sonatelor Solo pentru vioară* ale lui Ysaye.

La începutul anilor ’60, lui Ion Voicu i s-a acordat înaltul titlu de Artist al Poporului, primind vioara Stradivarius, cumpărată de Guvern din Elveţia. În noile condiţii, a fost posibilă pentru Ion Voicu a anumită expansiune a activităţii sale concertistice peste hotare, ceva similar cu statutul de care s-a bucurat David Oistrach în Uniunea Sovietică. Astfel, Ion Voicu a avut turnee în peste 30 de ţări din Europa, cele două Americi, Asia, vioara sa fiind ascultată şi aplaudată în centre muzicale mari, ca Paris, Londra, Roma, Viena, Salzburg, Moscova, Leningrad, New York, Los Angeles, Rio de Janeiro, Montreal, Beijing şi altele. A cîntat cu orchestre majore ca London Symphony, London Philharmonia, Mozarteum (Salzburg), Pasdeloup (Paris), Bayerischer Rundfunk (München), Gewandhaus (Leipzig), Berliner Philharmoniker, Orchestra Sinfonica Brasiliera (Rio de Janeiro), Canadian Radio Symphony, Filarmonicile din Moscova, Leningrad, Chişinău, Atena, Tokyo, Buenos Aires. Cei mai mari dirijori preferau colaborarea cu Ion Voicu. Astfel el a cîntat sub bagheta lui John Barbirolli, Antal Dorati, André Cluytens, Paul Kletzki, Sir John Pritchard, Willem von Otterloo, Karel Ancerl, Ionel Perlea, George Georgescu, Theodor Rogalski, Constantin Silvestri, Alfred Alessandrescu, Sergiu Celibidache. Theodor Rogalski a avut un rol însemnat în lansarea carierei lui Ion Voicu. La rugămintea lui Rogalski, Ion Voicu a fost audiat de un mare şef de orchestră venit în Bucureşti, Willem Mengelberg, cunoscut pentru severitatea şi exigenţa lui. Impresionat de factura violonistică a lui Ion Voicu maestrul danez a exclamat după audierea lui pe tonul unui verdict: „Tînărul acesta e făcut să stea în picioare pe scenă şi nu pe scaun!“. După o săptămînă, Rogalski îl dirija pe Ion Voicu în *Concertul nr. 2* de Wieniawski.

Criticile muzicale l-au elogiat pe Voicu pretutindeni cu epitete superlative: „un vrăjitor al coardelor“ (Der Abend, Berlinul Occidental)

„un violonist cu magie în degete şi arcuş“ (Daily Mail, Londra), „o mare personalitate a viorii“ (New York Times), „un artist cu o tehnică ireproşabilă şi cu o frazare de puternică expresivitate“ (Sovetskaia Muzîka, Moscova), „un violonist care trebuie neapărat ascultat“ (Haagsche Courant, Haga), „Ion Voicu este un violonist de prim ordin, un artist excepţional“ (Akahata — Tokyo), „situat în planul celor mai mari maeştri ai viorii“ (Avghi — Atena).

Ion Voicu, virtuoz român al viorii, este semnalat şi caracterizat alături de mari personalităţi artistice contemporane în cîteva din marile enciclopedii şi dicţionare generale şi muzicale ca: „Riemann Musik Lexicon“, „Who's who in the World“, (Anglia), „Grove Dictionnary“ (Londra), „Oxford Dictionnary“, „Antonio Stradivarius and his instruments“.

Pe bună dreptate, se sublinia în revisa „Literatura şi Arta“ din Chişinău că „Ion Voicu, singurul violonist deţinător al titlului de Artist al Poporului, reprezintă generaţia de interpreţi care a păstrat nestinsă gloria artei interpretative româneşti pusă în circulaţie universală de marele Enescu“ [37]

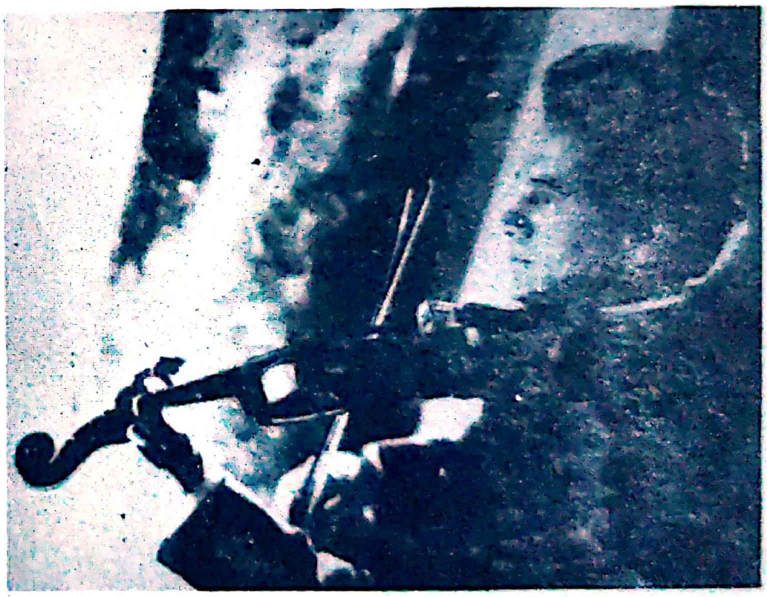
O latură importantă a activităţii concertistice a lui Ion Voicu este participarea sa la un număr însemnat de festivaluri artistice internaţionale, la reuniuni estivale şi nu numai estivale, ale unor ansambluri şi muzicieni din toată lumea pentru a face muzică sau a dezbate viziunea lor în problemele actuale ale interpretării artistice. Printre festivalurile la care a participat Voicu se numără: Salzburg (consacrat în special creaţiei mozartiene), Atena, Dubrovnik, Passau, Bucureşti, Roma, Viena, Taormina, Bergamo, etc.

În 1969, Ion Voicu a fondat orchestra sa de cameră „Bucureşti“, cu 27 de instrumentişti selecţionaţi sub raport profesional din diferite ansambluri bucureştene. Aceasta i-a permis să-şi lărgească experienţa concertistică de solist cu aceea de dirijor, cu toate implicaţiile privind cerinţele conducerii muzicale ale unui astfel de ansamblu, însuşirea şi stăpînirea unui repertoriu nou, atît solistic cît şi orchestral adecvat. Climatul artistic stabilit de Ion Voicu în acest colectiv este deosebit de atractiv şi stimulativ, îmbinînd umorul lui caracteristic cu sobrietatea, în spiritul unei exigenţe sporite în realizarea actului creator al orchestrei.

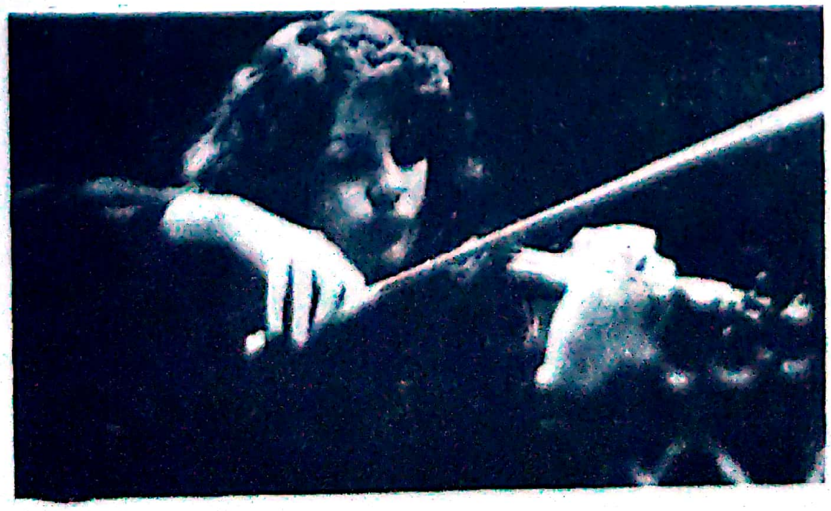
Orchestra „Bucureşti“ a făcut numeroase turnee în Austria, Belgia, Germania, Italia, Iugoslavia, Elveţia şi Anglia, bucurîndu-se de cronici pozitive privind omogenitatea şi acurateţea intonaţiei în interpretarea unui repertoriu larg care merge de la Bach, Händel, Corelli, Vivaldi, B. Marcello şi Haydn la Britten, Enescu, Alfred Alessandrescu, C. Silvestri, Theodor Grigoriu. Înregistrările făcute de Orchestra „Bucureşti“, începînd cu primul disc din 1970 cu un program Mozart, avîndu-l pe Ion Voicu ca dirijor şi solist şi continuînd cu cele următoare cuprinzînd lucrări de Haydn, Mozart şi Marcello, exclusiv orchestrale, sînt o dovadă sonoră elocventă a calităţilor artistice ale acestui colectiv. Un eveniment muzical deosebit a fost înregistrarea, în 1986, a celor două concerte pentru vioară şi orchestră de Bach, în care Ion Voicu a cîntat sub bagheta fiului său, dirijorul Mădălin Voicu

Repertoriul lui Ion Voicu este de o mare întindere şi diversitate potrivit însăşi viziunii lui, după care „un artist trebuie să parcurgă un repertoriu universal“. S-a spus despre Voicu că este un virtuoz, un miracol al tehnicii violonistice, înclinat spre repertoriul paganinian şi în genere transcedental ca dificultate. Desigur, prin tehnica sa naturală şi facilă el este un adevărat virtuoz. Dar, în acelaşi timp, el a ştiut să-şi subordoneze fantasticul aparat

Vasile Filip, violonist și reputat pedagog al viorii, propagator ardent al artei violonistice enesciene în învățămîntul muzical românesc.



Daniel Podlovschi: prestanță scenică, energie și tehnică solidă: interpret ideal al Concertului pentru vioară al lui Caudella..



Cristina Anghelescu: ton strălucitor, eleganță în mînuirea arcușului, sensibilitate.

Silvia Marcovici : lirism, eleganţă şi expresivitate.

Mihaela Martin : premiul I la Concursul din Indianapolis, SUA.

Eugen Sîrbu „românul destinat faimei“ (Daily Telegraph).

Cvartetul „Enescu“ din Paris ; lider : Constantin Bogdănaş (în picioare)

Cvartetul „Voces“ ; lider : Bujor Prepelicean (primul din stînga)

Bronislaw Huberman, fondatorul unei orchestre in Palestina care apoi a revenit Filarmonica Israelului de azi.

Itznak Perlman. Agilitate, talent şi voinţă ; unul din figurile proeminente ale generaţiei actuale de violonişti

Pinchas Zukerman în concert cu Filarmonica din New York

Sholmo Mintz, tînăr violonist, din Israel, pe drumul unei mari cariere internaţionale

Gil Shaham, la 18 ani; „tehnică formidabilă" (Strad, nov. 1989)

Stoika Milanova, a cărui interpretare amintește de sunetul și arta lui David Oistrach.

Minchó Minchev, „unul din marii virtuozi actuali ai viorii" (Excelsior, Mexico)

Eugenia-Maria Popova — „sensibilitate și măiestrie". Este una dintre marii interpreți ai concertului de Berg.

Mila Georgieva, violonista de 14 ani, ancorată deja într-o carieră internațională densă. Este „violonistul miracol", mîndrie a poporului bulgar.

Midori, tînăra japoneză care la vîrsta de 10 ani a cîntat conertul no.1 de Paganini în New York.

Cho-Liang Lin, violonistul chinez aclamat peste tot.

Violonistul japonez, Takayoshi Wanami care n-a văzut niciodată cum arrtă o partitură, dar sunetele viorii lui sînt superbe, încîntînd iubitorii de muzică de peste tot în lume.

Kyung-Wha Chung, o tînăra violonistă sud-coreeană, în apogeul carierei sale internaţionale.

Kyung-Wha Chung şi William Walton, al cărui concert a fost interpretat la Londra de Kyung la un nivel care i-a adus compozitorului delină satisfacţie şi bucurie. (Strad, februarie 1989).

Yuzuko Horigome, cîştigătoarea Concursului „Regina Elisabeta“ 1980

Leland Chen, chinez din Taiwan: impresiv, versatil, extrem de muzical, destinat unei carire internaţionale.

Primul concurs internaţional de vioară din Noua Zeelandă (martie 1992). Premiile mari au revenit unor tineri violonisti din Extremul Orient: Zheng-Rong Wang din R. P. Chineză (I), Kanako Ito din Japnia (II), Sigrun Edvaldsdottir din Islanda (III) şi Kyung-Sun Lee din Coreea (IV).

Young Uck Kim, coreean cu un excelent gust muzical apreciat de Galamian ca unul dintre cei mai serioşi studenţi ai lui.

tehnic, muzicii, dovedind o admirabilă versatilitate în mișcarea interpretativă între diferitele stiluri și diferiți compozitori, de la Bach și Locatelli la Szymanovski, Prokofiev și Șostakovici, de la Ciprian Porumbescu la George Enescu, Paul Constantinescu și Vasile Filip.

L-am ascultat de multe ori pe Ion Voicu la Galați, București, Brașov sau cine știe unde mă aflam și se întîmpla să sosească el acolo cu concerte. S-a spus, pe bună dreptate, că nici un meloman nu poate ști de cîte ori l-a ascultat pe Ion Voicu. Aceasta pentru că „Ion Voicu nu este o prezență, ci o permanență a muzicii noastre, a vieții noastre. Cu vioara lui am crescut, vioara lui este cea care a vibrat cu o putere nedisimulată a inimii, vioara lui este aceea care ne-a făcut să fim impresionați de tonurile patetice ale lui Ciprian Porumbescu și ni i-a apropiat pe Beethoven, Ceaikovski, Mozart, Prokofiev. Vioara lui este pretutindeni prezentă și ea face parte din sufletul acestei țări.“ [38]

Pentru publicul gălățean, Ion Voicu era unul dintre violoniștii cei mai iubiți și mai așteptați. Prin anii '60, concertele lui reprezentau adevăratele evenimente muzicale, în compania Orchestrei Filarmonicii, pe atunci un colectiv destul de puternic pentru a susține un astfel de concert cu un solist de talia lui Voicu, sub bagheta dirijorului Silviu Zavulovici.

Pentru mine, Ion Voicu este un violonist de mare forță tonală, cu o ușurință tehnică naturală, un violonist spectacular prin ținuta viorii, amplitudinea mînuirii arcușului și fabuloasa tehnică digitală, precum și prin claritatea sonoră și acuratețea intonației ce poate fi observată și în cele mai rapide pasaje, ceea ce dă interpretării mai mult farmec și forță de convingere în transmiterea conținutului pur al muzicii. De asemenea, ceea ce caracterizează personalitatea violonistică a lui Ion Voicu este îmbinarea organică a temperamentului său înflăcărat cu căldura expresiei și spiritul sobru în abordarea muzicii interpretate. O confesiune a lui Ion Voicu referitoare la interpretarea *Simfoniei Spaniole* de Lalo este edificatoare: „Fiecare artist — spune el — cîntă în felul său. *Simfonia Spaniolă* de Lalo este o lucrare ce ar impune parcă multă fantezie. Eu am căutat să evit această fantezie, am căutat să evit dulcegăriile; adăugînd mult vibrato, cazi în desuetudine. Lalo e deja siropos și, dacă îi dai și tu sirop, devine o licoare prea dulce. Un altul poate s-o cînte mai sentimental. În general, eu cînt sobru... Țin să respect scriitura!“ [39]

Discografia lui Ion Voicu este bogată și vine în întîmpinarea iubitorilor sunetului viorii lui, fixat prin numeroase înregistrări făcute de companii reputate ca Decca, Heliodor, Eterna și Electrecord. În 1978, Decca recomanda în mod deosebit discul cu *Concertul* de Mendelssohn realizat de Ion Voicu cu Orchestra London Symphony, sub bagheta renumitului dirijor Rafael Frühbeck de Burgos. Înregistrarea *Sonatelor* de Debussy și Prokofiev cu concursul pianistei franceze Monique Haas se înscrie între înregistrările de referință din discografia contemporană. Dacă ascultăm înregistrarea de pe discul Electrecord cu un program divers — *Arie pe coarda Sol* de Bach, *Sonata da camera în Sol minor* de Locatelli, *Sonata Solo nr. 6* de Ysaye, *Dansul vrăjitoarelor* de Paganini, *Melodii lăutărești* de Sarasate, *Frumosul rozmarin* de Kreisler și *Dimineața după nuntă*, faimoasa compoziție originală — putem recunoaște din nou în Ion Voicu un mare artist care știe să îmbine virtuozitatea și tehnica uluitoare cu problemele de stil. Compoziția sa *Dimineața după nuntă*, atît de gustată de publicul românesc şi cu care a obţinut şi peste hotare un deosebit succes de public, reprezintă o creaţie originală inspirată de o scenă din viaţă, îmbinînd intonaţiile din sfera melosului popular cu tehnica trilurilor simple şi duble, care cer o mare bravură a execuţiei şi multă agilitate în tehnica digitaţiei.

Ion Voicu a fost mai mulţi ani director artistic al Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti, urmînd lui Dimitrie Dinicu, George Georgescu, Constantin Silvestri, Mircea Basarab şi Dumitru Capoianu. În această misiune de mare răspundere, el şi-a dăruit toate forţele ridicării primului colectiv orchestral al ţării la nivelul celor mai bune orchestre europene, precum şi educării publicului cu ajutorul unor frecvente concerte educative pentru tineret şi studenţi şi a altor forme de atragere a noi şi noi categorii de auditori spre frumoasa sală de concerte a Ateneului Român, cunoscut de a fi găzduit cele mai mari celebrităţi ale artei interpretative româneşti şi universale. De asemenea, Ion Voicu avea în vedere sprijinul pe care Orchestra Filarmonicii trebuie să-l dea promovării tinerilor violonişti, mulţi dintre ei primind botezul solistic de la orchestra sa. Talent organizator prin excelenţă, Ion Voicu a orientat politica repertorială spre lucrări de valoare universală, între care şi lucrări ale creaţiei autohtone, a adus prin relaţiile lui în sfera cercurilor muzicale internaţionale, mari dirijori şi solişti reputaţi, uneori cu eforturi mari spre a depăşi anumite restricţii de ordin financiar sau de altă natură.

Prestigiul şi iradierea crescîndă a personalităţii sale artistice a condus la invitarea frecventă a lui Ion Voicu ca membru în juriile unor concursuri internaţionale de vioară, printre care Concursul „Ceaikovski" (Moscova), „Carl Flesch" (Londra), „Sibelius" (Helsinki), „Bach" (Leipzig), „Jacques Thibaud" (Paris), Vichy (Franţa), Glasgow (Anglia), Zagreb (Iugoslavia), „Regina Elisabeta" (Bruxelles), Beijing (China, la primul concurs în 1986) şi unele concursuri din Italia.

În domeniul învăţămîntului viorii, Ion Voicu nu a fost atras decît mai tîrziu, atenţia sa fiind concentrată în direcţia susţinutei şi bogatei sale activităţi de concert. Desigur, cunoaşterea unui repertoriu atît de vast şi experienţa sa îndelungată ca violonist şi solist pe scena de concert nu puteau să nu-l apropie şi de pedagogia viorii. De fapt, de-a lungul carierei sale, obişnuia să audieze mulţi tineri cărora le dădea cu generozitate sfaturi utile şi stimulative în dezvoltarea lor spre stăpînirea acestui minuscul dar pretenţios instrument. Într-o perioadă, Ion Voicu a predat cursuri ca profesor la Conservatorul din Bucureşti. În ultimii ani, el a organizat la vila sa din frumoasa staţiune montană Predeal cursuri de măiestrie la care participă în fiecare an, în luna august, studenţi din ţară şi din străinătate. De asemenea, este în prezent profesor la Conservatorul din Izmir, unde răspunde solicitărilor unor studenţi turci şi din alte ţări.

Prezentînd această sinteză densă a activităţii violonistului Ion Voicu, aş vrea să menţionez şi acel sprijin de nădejde de totdeauna care este soţia sa, Madelaine Voicu, care a vegheat la viaţa şi sănătatea sa şi, într-o anumită măsură, i-a fost şi secretar particular şi un impresar sui generis, urmărind direct sau paralel contractele de concerte, însoţindu-l în acelaşi timp peste tot în turneele din ţară şi străinătate, cu grija unui adevărat tovarăş de viaţă. Am cunoscut de multe ori manifestările acestei conlucrări, inclusiv în timpul unui turneu al lui Ion Voicu cu orchestra sa

„Bucureşti“ în 1987 la Londra. Este un admirabil exemplu despre forţa morală a familiei în urmărirea pas cu pas a realizării unui ideal, într-un domeniu atît de frumos şi atît de complicat.

Ion Voicu s-a înscris deja în analele artei româneşti şi universale a viorii prin talentul său nativ unic, cu înclinaţia intrinsecă spre munca conştientă, prin organizare şi responsabilitate personală şi prin ambiţia mereu tinerească de a se situa ca un virtuoz român al viorii alături de cei mai mari violonişti contemporani.

Mihai Constantinescu (1926-1986)

Mihai Constantinescu s-a născut la 22 august 1926, la Chişinău. Părinţii nu erau muzicieni, tatăl său a fost profesor de limba franceză. Mihai a început să cînte la vioară la vîrsta de 7 ani, sub îndrumarea unui profesor local, Rupcinski, devenind apoi elev al Conservatorului din Chişinău, la clasa lui A. Pester, un fost student al lui Auer. În 1940, familia sa se mută la Bucureşti, unde Mihai continuă studiile la Academia Regală de Muzică şi Artă dramatică, ca elev al profesorului Vasile Filip, în a cărui afecţiune s-a aflat de la început şi care l-a caracterizat pe Mihai Constantinescu în felul următor: „Fiind inteligent, cu o frumoasă cultură şi dotat cu talent şi multă sensibilitate, atît muzicală cît şi literară, acest tînăr aproape de aceeaşi vîrstă cu Voicu, a reuşit să ajungă la un final victorios.“ 40) Astfel, prin formaţiune, ca elev a lui Vasile Filip, precum şi prin talent muzical, Mihai Constantinescu s-a afirmat ca un demn continuator al tradiţiei şcolii violonistice româneşti, consolidată şi ridicată pe o treaptă superioară de arta violonistică enesciană. În plus, el a fost unul dintre tinerii violonişti români care au beneficiat direct de îndrumările şi încurajarea lui Enescu însuşi. Sandu Albu, evocînd amintirile sale despre întîlnirile muzicale care aveau loc la Enescu acasă sau în alte familii unde se făcea muzică, menţionează că „dintre tinerii violonişti care cîntau acolo piese mici, dar cu talent mare, citez pe Mihai Constantinescu. Mihai Constantinescu, continuă el firul amintirilor, nu lipsea de la vreun concert al maestrului, căruia îi cerea — mititel cum era — voie să-i ducă vioara care era aproape cît el! Cine ar fi crezut atunci că se va forma şi va ajunge astăzi unul dintre cei mai distinşi stilişti ai viorii de la noi?“ 41) Obţinînd în 1942, la vîsta de 16 ani, Premiul I la Concursul Festivalului Internaţional de la Weimar, Mihai Constantinescu a avut ocazia să studieze cîtva timp cu renumitul violonist german Georg Kulenkampf.

După absolvirea Conservatorului la nivelul unui virtuoz, susţinînd cu strălucire *Concertul nr. 1* de Paganini, Mihai Constantinescu a început o activitate concertistică plină de satisfacţii şi succese remarcabile, admirat şi aplaudat peste tot în ţară şi străinătate pentru tonul enescian, căldura şi profunzimea interpretărilor sale. Interesat şi pasionat pentru a cunoaşte cît mai mult din creaţia muzicală universală şi românească, el s-a dovedit un violonist foarte versatil, abordînd o varietate de stiluri de la preclasici, între care Bach era idolul său, pînă la contemporani. Mihai Constantinescu era unul din interpreţii români reputaţi ai *Concertului „În memoria unui înger“* de Alban Berg, a cărui interpretare am admirat-o într-un concert la Galaţi prin anii '60, sugerîndu-mi tocmai acea versatilitate a sa, datorită căreia aborda cu deplină competenţă şi viziune muzicală diferite stiluri, de la sensibilitatea, linia şi limpezimea frazelor muzicale din interpretarea unei *Sonate* de Bach sau a *Romanţei* în Fa de Beethoven pînă la emoţiile produse de o muzică modernă, frumoasă şi clară, ieşită din mîinile şi forţa temperamentului lui Mihai Constantinescu.

Într-adevăr, repertoriul său era un exemplu ca întindere şi structură. El cuprindea *Concertele* de Vivaldi, Bach, Haydn, Mozart (nr. 3, 4, 5, 6), Brahms, Beethoven, Paganini, Bruch, *Poemul* de Chausson, apoi *Concertele* de Dvorak, Capoianu, Szymanowski, Alban Berg, Erich Kley (concert dedicat lui), *Simfonia Concertantă* de Ionel Perlea, *Concertino* de Vasile Filip şi lista mai poate continua. În domeniul muzicii de cameră, el a abordat un repertoriu la fel de larg: toate *Sonatele cu pian* ale lui Bach, toate cele 19 *Sonate* ale lui Mozart cuprinse în ediţiile curente, *Sonata a treia* de Corelli, *Sonatele* de Händel, Haydn, precum şi cele 6 *Sonate* şi *Partite pentru vioară solo* de Bach, *Sonatele* de Franck, Ravel, Fauré, Beethoven, Grieg, inclusiv repertoriul american (*Sonate* de Aaron Copland, Ch. Ives, Piston, S. Blackwood, Diamond, *Canzona* de Barber, Corigliano).

Mihai Constantinescu a fost un violonist care s-a situat ferm în primele rînduri ale violoniştilor timpului său, fiind aclamat pentru stilul şi originalitatea interpretării atît în ţară, cît şi în străinătate. Sfera manifestării sale ca artist a fost largă, deşi nu pot fi trecute cu vederea anumite limite restrictive, în absenţa cărora valoarea internaţională a lui Mihai Constantinescu, ca violonist, ca şi a altor muzicieni români, ar fi fost desigur mult mai mare. Astfel, a cîntat frecvent în URSS, Cehoslovacia, Coreea de Nord, Germania, Vietnam, China, Polonia, Bulgaria, Ungaria, Iugoslavia, Italia, Spania, Belgia, Luxemburg, Franţa, Argentina, Chile, Ecuador, Peru, Columbia, Venezuela, acoperind o zonă destul de largă a scenei de concert internaţionale.

Cu pasiunea sa arzătoare pentru arta viorii şi animat de dorinţa de a pune această nobilă artă în serviciul oamenilor iubitori de muzică, Mihai Constantinescu folosea deseori practica de a cînta trei concerte într-o seară, practică cunoscută sub numele de „concert de concerte“, dovedind o energie şi o rezistenţă remarcabilă la efort, numai datorită bucuriei de natură euforică pe care i-o aducea muzica şi manifestarea sa ca violonist pe o scenă publică. De altfel, nu era un organism prea robust; dimpotrivă, era destul de firav. Erich Kley, directorul Orchestrei Simfonice din Quedlingburg, Germania, compozitorul care a scris un concert de vioară pentru Mihai Constantinescu, descrie astfel una din aceste experienţe de proporţii din cariera lui: „Deja după *Concertul în La minor* de Bach, interpretat de Mihai Constantinescu cu cea mai înaltă artă, publicul era entuziasmat. Cele două lucrări următoare: *Concertul* de Brahms şi *Concertul* de Beethoven — au făcut, într-o singură seară, dovada deplinei sale maturităţi muzicale şi a măiestriei artistice. Executarea celor trei concerte pentru vioară, de asemenea proporţii, poate fi considerată o experienţă ieşită din comun. Mihai Constantinescu a realizat admirabil această experienţă“. (2)

Revista „Luceafărul“, a Uniunii Scriitorilor din România, sublinia în 1972 efortul imens al lui Mihai Constantinescu care a interpretat şi prezentat în premieră mondială *Simfonia Concertantă* de Ionel Perlea, trebuind astfel să fie felicitat pentru efortul implicat de memorizarea unui text solistic atît de „capricios şi complicat“. Era expresia patriotismului lui Mihai Constantinescu, adînc ataşat de creaţia muzicală autohtonă, în cazul acesta de o lucrare a unui mare muzician român intrat în panteonul artei universale.

Pe Mihai Constantinescu l-am cunoscut personal, am fost prezent de-a lungul carierei lui violonistice la numeroase concerte pe care le-a susţinut în Galaţi sau în Bucureşti. Ori de cîte ori venea cu concerte la Galaţi, cu afecţiunea sa pentru tinerii talentaţi, găsea timp să-i audieze, fie la liceul de muzică, la sediul Filarmonicii, în sala Teatrului după repetiţia concertului, sau acasă în familiile acestora, dîndu-le sfaturi, îndrumări şi chiar lecţii, fără nici un fel de plată. El spunea deseori unor elevi ai săi: „Pentru voi a plătit Bădica Traian!“. Era, într-adevăr, un mare patriot.

L-am ascultat de multe ori pe Mihai Constantinescu cu *Concerte* de Beethoven, Bach, Mozart, precum şi cu sublimele *Romanţe în Fa* şi *in Sol* de Beethoven pentru vioară şi orchestră. Am fost totdeauna impresionat de personalitatea muzicală a acestui interpret român, de o sensibilitate aparte şi de o mare putere de concentrare, fiind complet absorbit de muzica pe care o cînta, căreia îi subordona toate mijloacele sale tehnice şi expresive, ca într-un fel de transă muzicală interioară, comunicînd însă ascultătorilor conţinutul estetico-afectiv al operelor interpretate, în lumina viziunii creatorilor lor. Acurateţea intonaţiei, căldura expresiei sonore, diversitatea nuanţelor şi stilismul interpretării, claritatea succesiunii frazelor muzicale, sînt doar cîteva din caracteristicile violonistului muzician Mihai Constantinescu. Sînt de neuitat cele două *Romanţe — în Sol* şi *in Fa —* de Beethoven, auzite în interpretarea lui şi pe care le mai putem gusta şi azi, înregistrate pe disc.

Cît despre interpretarea Concertului de Brahms, cunoscut pentru energia şi forţa de rezistenţă pe care o cere de la solist, reproduc aici opinia criticului muzical J.V. Pandelescu privind interpretarea acestui concert de către Mihai Constantinescu cu Orchestra Cinematografiei, în martie 1955: „Solistul a prezentat lucrarea cu siguranţă. Trăsătura arcuşului său este fermă, tonul clar, pătrunzător, frazarea îngrijită. Interpretul s-a afirmat cu energie în primul allegro, exprimînd just bogăţia şi frumuseţea ideilor melodice din aceste două mişcări şi a redat cu căldură poezia romantică din partea mijlocie“ 43)

Dacă citim poeziile lui Mihai Constantinescu din primul volum de versuri intitulat „Izvorul nopţilor albe“, apărut încă în 1969, ca şi pe cele din al doilea volum al său, „Liman virtual“, apărut în 1984, putem avea imaginea complexă a personalităţii lui, ca muzician total şi creator de poezie, într-o unitate desăvîrşită, expresie a unei sensibilităţi originale revărsate din abudenţă în aceste două domenii de extrem rafinament ale spiritului uman.

Mihai Constantinescu a lăsat o discografie bogată, care va aminti totdeauna de sunetul cald şi pur al viorii sale: *Romanţele în Sol* şi *Fa* de Beethoven, *Sonata nr. 5 a „Primăverii“* de Beethoven, *Sonata in stil de concertino* pentru vioară şi orchestră de Pergolesi, *Sonata pentru vioară şi pian* de Sabin Drăgoi, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Wilhelm Berger, cele *6 Sonate* de Händel, *7 Trio-sonate* de Händel *pentru două viori şi spinetă, op. 5* şi *Sonate* de Mozart.

Mihai Constantinescu s-a bucurat de aprecierea lumii muzicale româneşti şi internaţionale. Astfel, în 1964, el a primit titlul de „Artist Emerit al României“, iar în 1971, a obţinut Premiul Berolina în Berlinul de

Est. Mihai Constantinescu a murit la Bucureşti, în ianuarie 1986, fiind înmormîntat la Mînăstirea Cernica. Dispariţia sa la o vîrstă încă tînără a produs multă amărăciune şi regrete în lumea muzicală, întrerupîndu-se o activitate creatoare de elevaţie superioară, care ar fi trebuit să încînte încă mulţi ani pe iubitorii muzicii şi pe admiratorii săi.

Ştefan Gheorghiu (n. 1926)

Ştefan Gheorghiu s-a născut la Galaţi, la 23 martie 1926. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani cu Arthur Zelicovici, un fost elev al lui Eduard Caudella. Începuturile studiilor lui Ştefan Gheorghiu sînt conexate cu cele ale fratelui său, pianistul Valentin Gheorghiu, cu care s-a întîlnit frecvent ulterior în evoluţia carierei lor muzicale. În 1934, la recomandarea profesoarei Constanţa Erbiceanu, amîndoi fraţii, cu manifestări foarte timpurii ale talentului lor muzical, au fost audiaţi de o comisie formată din profesorii Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, Mihail Andricu, George Enacovici şi George Breazul, după care au fost admişi cu brio ca studenţi ai Conservatorului din Bucureşti.

În 1936, Ştefan Gheorghiu şi fratele său Valentin au avut şansa de a fi audiaţi de George Enescu, care — impresionat de talentul lor — a adresat o scrisoare ministrului de atunci al învăţămîntului, Victor Iamandi, cu recomandarea de a li se acorda o bursă de studii la Paris. Astfel, în 1937, amîndoi fraţii au fost înscrişi la Conservatorul Naţional Superior de Muzică din Paris. Ştefan Gheorghiu a intrat la clasa de vioară a lui Maurice Heditt, bucurîndu-se şi de îndrumarea lui George Enescu în casa profesoarei Yvonne Astruc, unde funcţiona sub patronajul ei Institutul Instrumental Francez şi unde George Enescu preda cursuri de măiestrie. În 1939, Ştefan şi Valentin îşi încheie studiile la Paris cu o medalie de aur pentru teorie şi solfegiu şi se reîntorc în ţară la data izbucnirii celui de al doilea război mondial.

Ştefan Gheorghiu îşi reia studiile la Conservatorul din Bucureşti, de astădată la clasa de vioară a lui Vasile Filip, urmînd în acelaşi timp cursurile de contrapunct, fugă, compoziţie şi dirijat cu Mihail Jora şi Ionel Perlea. Din 1950, Ştefan Gheorghiu începe să studieze cu reputatul pedagog al viorii Garabet Avachian. Apoi, în anii 1959-1961, continuă studiile la Moscova, bucurîndu-se de îndrumarea lui David Oistrach. Aici, Ştefan Gheorghiu avea să-şi lărgească repertoriul, perfecţionîndu-şi stilul şi versatilitatea în abordarea diferitelor genuri de muzică, concomitent cu dezvoltarea personalităţii violonistice şi definirea opţiunilor şi viziunii interpretative. Totodată, el a observat atent metodele pedagogice ale maestrului său şi ale şcolii sovietice de vioară, ceea ce a constituit o etapă decisivă pentru viitoarea sa carieră de pedagog al viorii.

Ştefan Gheorghiu a început de timpuriu activitatea concertistică publică. La vîrsta de 7-8 ani, susţinea deja recitaluri la Galaţi şi Brăila, iar în anii 1936-1940 a susţinut frecvent recitaluri în sala Dalles din Bucureşti. Primul său concert cu orchestra a avut loc în 1943, la vîrsta de 17 ani, cînd a interpretat *Concertul* de Mendelssohn sub bagheta lui Mihail Jora, după care au urmat mai multe concerte simfonice cu orchestre simfonice din ţară. În 1946, a fost angajat pe bază de concurs în postul de asistent al concertmaistrului Filarmonicii „George Enescu", iar în 1948 a fost numit solist al acestei Filarmonici, funcţie de înalt prestigiu pe care o deţine şi în prezent. În 1958, la primul Concurs Internaţional „George Enescu", Ştefan Gheorghiu obţine, împreună cu fratele său Valentin la pian, Premiul I pentru cea mai bună interpretare a *Sonatei a 3-a „în caracter popular românesc"*, de George Enescu.

Repertoriul lui Ştefan Gheorghiu este vast, cuprinzînd lucrări de la preclasicii italieni (Vivaldi, Veracini, Nardini) la Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms şi apoi la compozitorii secolului nostru (Chausson, Franck, Debussy, Ravel, Prokofiev, Stravinski), precum şi la muzica românească (lucrările pentru vioară ale lui Enescu, *Concertele* de Paul Constantinescu, Pascal Bentoiu şi Wilhelm Berger, *Sonatele* de Ludovic Feldman, Alfred Mendelssohn, C.C. Nottara, Mihail Jora).

Un capitol important al activităţii concertistice a lui Ştefan Gheorghiu este muzica de cameră, în cadrul căreia el a avut şansa de a fi susţinut de un partener de structură similară şi de o astfel de valoare cum este fratele său, pianistul Valentin Gheorghiu. De asemenea, un colaborator de înaltă clasă i-a fost talentatul şi charismaticul violoncelist Radu Aldulescu. Astfel, Ştefan Gheorghiu a realizat cu fratele său integrala *Sonatelor* de Beethoven, Brahms şi Mozart, iar cu Radu Aldulescu au fost interpretate deseori *Triourile* de Beethoven, Haydn, Mozart, Brahms, Mendelssohn, Schubert, Smetana, Ives, Schumann, Alfred Alessandrescu, Valentin Gheorghiu etc. Un loc important in repertoriul de concert al lui Ştefan Gheorghiu l-au ocupat lucrările lui Enescu. Putem aprecia că Ştefan Gheorghiu este unul dintre interpreţii români cei mai devotaţi ai compoziţiilor enesciene pentru vioară, desigur, şi sub influenţa pe care a produs-o asupra sa contactul direct cu marele Enescu încă în timpul formaţiei sale ca violonist. Astfel, a interpretat frecvent şi a înregistrat *Sonata a 2-a, Sonata a 3-a, „în caracter popular românesc"*, precum şi *Cvartetul* şi *Cvintetul cu pian* şi *Simfonia de cameră*. Înregistrarea ultimei dintre aceste lucrări enesciene sub bagheta lui Constantin Silvestri a fost distinsă cu marele premiu al discului.

Sfera activităţilor concertistice a lui Ştefan Gheorghiu a cuprins mai multe turnee internaţionale. A susţinut concerte ca solist, precum şi muzică de cameră cu fratele său şi cu Radu Aldulescu în Franţa, Italia, Elveţia, Anglia, Cehoslovacia, Chile, URSS, Germania şi Austria. În 1974, trioul pe care l-a format cu fratele său şi cu violoncelistul Cătălin Ilea a întreprins un lung turneu de concerte în Canada şi SUA (Montreal, Toronto, Boston, San Francisco, Los Angeles, San Antonio, Dallas etc.). Ca solist, Ştefan Gheorghiu a cîntat cu orchestre renumite, ca Filarmonica „George Enescu", Orchestra de stat din Moscova, Orchestrele simfonice din Praga, Berlin, Sofia etc., sub bagheta unor mari dirijori ca Rogalski, Alfred Alessandrescu, Ionel Perlea, C. Silvestri, Kondraşin.

L-am ascultat de mai multe ori pe Ştefan Gheorghiu la Galaţi, odată cu dublul concert de Brahms, alături de Radu Aldulescu, sub bagheta lui Ury Schmith. Ceea ce caracterizează interpretarea sa violonistică este sobrietatea, acurateţea intonaţiei, un sunet frumos produs de un vibrato intens şi controlat, claritatea şi sensul succesiunii frazelor muzicale precum şi disciplina organizării întregului material sonor. Sînt concludente aprecierile criticului J.V. Pandelescu asupra interpretării unor lucrări de Enescu de către Ştefan şi Valentin Gheorghiu la Festivalul comemorativ „George Enescu", care a avut loc în noiembrie 1956. „Cine a ascultat *Suita Impresii din copilărie* în recenta interpretare a fraţilor Gheorghiu — scria Pandelescu — a înţeles că cei doi artişti s-au pătruns de marea lecţie a maestrului. Nu putem trece, desigur, cu vederea înalta măiestrie tehnică cu care au realizat lucrarea (aici vom arăta cu bucurie că Ştefan Gheorghiu este într-un progres mare: sunet cald, vibrant, nobil, nutrit de o puternică emoţie, frazare impecabilă, stil desăvîrşit) dar, ceea ce am găsit esenţial în subtila lor tălmăcire este acel spirit enescian, acea poezie şi căldură care i-au ridicat enorm calitatea".[44]

Discografia sa, realizată în principal cu Electrecord şi Supraphon, este profilată pe muzica românească, ceea ce constituie un merit apreciabil. Ea cuprinde în primul rînd creaţia lui George Enescu cu *Sonata a 3-a, în caracter popular românesc, Impresii din copilărie,* lucrări originale cunoscute prin dificultatea lor tehnică şi interpretativă, apoi *Cvartetul nr. 2 cu pian, Cvintetul cu pian* şi *Simfonia de cameră.* De asemenea, sînt remarcabile înregistrările pe disc cu *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi *Sonata pentru vioară şi pian* de Pascal Bentoiu, *Triplul Concert* de Paul Constantinescu şi *Trioul* de Valentin Gheorghiu. La această discografie se adaugă numeroase piese şi sonate înregistrate la Radio Bucureşti, Moscova, Berlin, München, Bâle, Laussane.

Formaţia sa ca violonist şi spiritul de observaţie asupra mecanismelor deprinderilor cîntatului la vioară şi de conştientizare a acestui proces complex şi fin i-au permis lui Ştefan Gheorghiu să-şi orienteze activitatea, încă din anii '60, spre pedagogia viorii, devenind unul din cei mai cunoscuţi şi mai solicitaţi pedagogi ai acestui instrument în ţară şi în străinătate. Se poate spune că, în ultimii 30 de ani, mai ales după dispariţia prematură a profesorului Garabet Avachian, cei mai mulţi dintre violoniştii care s-au afirmat în ţară şi în străinătate au fost elevii lui Ştefan Gheorghiu, sau au trecut în anumite perioade prin filtrul îndrumării sale. Pe mulţi i-a sprijinit pînă la repurtarea unor succese remarcabile în concursuri internaţionale de vioară, ridicînd astfel prestigiul talentului şi şcolii româneşti de vioară; dar nu fără a isca o anumită gelozie de natură interprofesională. După calculele lui, au fost obţinute de către tinerii români în ultimii 30 de ani peste 100 de premii internaţionale de vioară, dintre care cei mai mulţi au fost elevii săi. Printre cei care s-au stabilizat ca valori certe pe scena de concert din ţară şi străinătate, se numără ***Gabriela Ijak*** (laureată a Concursului „Enescu" din 1967, Premiul I la Concursul Muzical din Geneva şi Premiul III la Concursul „Paganini" din Genova, în prezent concertmaestru în Orchestra Simfonică din Wupperthal, Germania), ***Mariana Sârbu*** (laureată a Concursului „Enescu" din 1967, în prezent lider al Cvartetului Academica care activează în Italia, cîntînd pe o vioară Stradivarius), ***Adelina Oprean*** (Premiul I la Concursul „Carl Flesch" de la Londra, actualmente profesoară la Conservatorul din Bâle, Elveţia), ***Delia Bugaciu*** (laureată a Concursului „Tibor Varga" din Sion, Elveţia, acum profesoară la Academia de Muzică din Geneva), ***Silvia Marcovici*** (Premiul I la Concursul „Enescu" din 1970, Premiul II la Concursul „Jacques Thibaud" obţinut la vîrsta de 16 ani, în prezent solistă de reputaţie internaţională), ***Radu Ianacovici*** şi ***Liviu Cişleanu*** (laureaţi ai Concursului „Tibor Varga" din Sion, concertmaeştri la Orchestra Deutschlandhalle din Bonn), ***Florin Paul*** (Premiul II la Concursul „Jacques

Thibaud", Premiul I la Concursul „Paganini" şi la Concursul „Mendelssohn" din Berlin, concertmaistru la Filarmonica din Stuttgart). ***Magdalena Sârbu*** (Premiul II la Concursul Muzical de la Geneva, concertmaistru la Orchestra din Essen, Germania), ***Ştefan Pizaro*** (un tînăr german care a studiat cu Ştefan Gheorghiu la Bucureşti şi la Hanovra, Premiul I la Concursul „Deutscher Musik Wettbewerb", Premiul I la Concursul de la Barcelona, concertmaestru la Aachen, Germania) ***Anda Petrovici*** (Premiul II la Concursul din Belgrad, concertmaistru la Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti), ***Eugen Sârbu*** (cunoscut prin numărul mare de premii internaţionale şi prin activitatea concertistică pe toate cele cinci continente), ***Mihaela Martin*** (Premiul I la Concursul din Glasgow, Premiul II la Concursul „Ceaikovski", Premiul I la Concursul din Indianapolis, SUA, solistă de reputaţie internaţională), ***Vladimir Nemţeanu*** şi ***Andrei Roşianu.*** De asemenea, trebuie integraţi în acest mare grup de elevi ai lui Ştefan Gheorghiu şi cei mai tineri care s-au pregătit sub îndrumarea sa şi care au repurtat deja succese importante în concursuri internaţionale ori s-au şi lansat într-o carieră violonistică remarcabilă, între care menţionăm pe ***Cristina Anghelescu*** (Premiul I la Concursul „Curci" din Neapole, Premiul II la recentul Concurs „Sibelius" din Helsinki, Premiul IV la Concursul „Ceaikovski" din Moscova, solistă a Orchestrei Naţionale Radio din Bucureşti), ***Gabriel Croitoru*** (Premiul II la Concursul „Paganini", din Genova, Premiul II la Concursul „Francescatti" de la Nisa, solist al Filarmonicii din Ploieşti), ***Cristof Giovaninelli*** (francez, solist de reputaţie internaţională, lider al cvartetului „Eugène Ysaye"), ***Angela Dabeau,*** canadiancă, (solistă de reputaţie internaţională), ***Luminiţa Duncă*** (Premiul II la Concursul „Tibor Varga"). Între actualii studenţi ai maestrului se remarcă cîteva speranţe ale violonisticii româneşti, ca ***Florin Croitoru,*** fratele mai mic al celuilalt Croitoru, care a obţinut deja Premiul II la Concursul „Tibor Varga" şi Premiul III la Concursul din Schöntal, ***Florin Ionescu-Galaţi,*** fiul dirijorului din Braşov, care s-a manifestat cu succes deosebit în cadrul unor concerte ale Fundaţiei Klaus Brambach, ***Ruxanda Constantinovici, Ruxandra Simionescu, Bogdan Zvorişteanu*** (Premiul II la Concursul din Schontal şi Premiul III la Concursul Tibor Varga), ***Irina Mureşan.*** Mai putem menţiona cîţiva tineri „şi mai tineri" aflaţi sub îndrumarea maestrului Gheorghiu, ca ***Dan Claudiu Vornicelu*** care, la 15 ani, a obţinut Premiul II la Concursul „Tibor Varga" şi recent, Premiul I la Concursul „Enescu" din 1991 şi ***Corina Belcea,*** de 15 ani, care a obţinut Premiul I la Concursul din Schöntal. Această listă ar mai putea fi lărgită, dar, după expresia plastică a maestrului „mulţi şi-au pierdut urma prin lume". Cu această prezentare am avut şansa de a semnala multe tinere talente româneşti, speranţe certe şi, deci, maeştrii ai viorii în devenire.

Notorietatea lui Ştefan Gheorghiu ca violonist şi pedagog a făcut ca el să fie invitat frecvent în jurii ale unor concursuri internaţionale prestigioase de vioară, fiind cel mai solicitat pedagog român care a participat la numeroase jurii internaţionale de concurs din Europa şi America, ceea ce i-a permis să cunoască direct diferite metode de predare a viorii, precum şi profilul şi nivelul de pregătire a unor tineri violonişti din întreaga lume. Printre aceste jurii de concurs menţionăm: „Jacques Thibaud" (Paris), Concursul Radiodifuziunii Bavareze din München, „Paganini" (Genova), „Curci" (Neapole), Florenţa, „Tibor Varga" (Sion) Freiburg (Germania), Thibaud", Premiul I la Concursul „Paganini" şi la Concursul „Mendelssohn" din Berlin, concertmaistru la Filarmonica din Stuttgart). ***Magdalena Sârbu*** (Premiul II la Concursul Muzical de la Geneva, concertmaistru la Orchestra din Essen, Germania), ***Ştefan Pizaro*** (un tînăr german care a studiat cu Ştefan Gheorghiu la Bucureşti şi la Hanovra, Premiul I la Concursul „Deutscher Musik Wettbewerb", Premiul I la Concursul de la Barcelona, concertmaestru la Aachen, Germania) ***Anda Petrovici*** (Premiul II la Concursul din Belgrad, concertmaistru la Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti), ***Eugen Sârbu*** (cunoscut prin numărul mare de premii internaţionale şi prin activitatea concertistică pe toate cele cinci continente), ***Mihaela Martin*** (Premiul I la Concursul din Glasgow, Premiul II la Concursul „Ceaikovski", Premiul I la Concursul din Indianapolis, SUA, solistă de reputaţie internaţională), ***Vladimir Nemţeanu*** şi ***Andrei Roşianu.*** De asemenea, trebuie integraţi în acest mare grup de elevi ai lui Ştefan Gheorghiu şi cei mai tineri care s-au pregătit sub îndrumarea sa şi care au repurtat deja succese importante în concursuri internaţionale ori s-au şi lansat într-o carieră violonistică remarcabilă, între care menţionăm pe ***Cristina Anghelescu*** (Premiul I la Concursul „Curci" din Neapole, Premiul II la recentul Concurs „Sibelius" din Helsinki, Premiul IV la Concursul „Ceaikovski" din Moscova, solistă a Orchestrei Naţionale Radio din Bucureşti), ***Gabriel Croitoru*** (Premiul II la Concursul „Paganini", din Genova, Premiul II la Concursul „Francescatti" de la Nisa, solist al Filarmonicii din Ploieşti), ***Cristof Giovaninelli*** (francez, solist de reputaţie internaţională, lider al cvartetului „Eugène Ysaye"), ***Angela Dubeau,*** canadiancă, (solistă de reputaţie internaţională), ***Luminiţa Duncă*** (Premiul II la Concursul „Tibor Varga"). Între actualii studenţi ai maestrului se remarcă cîteva speranţe ale violonisticii româneşti, ca ***Florin Croitoru,*** fratele mai mic al celuilalt Croitoru, care a obţinut deja Premiul II la Concursul „Tibor Varga" şi Premiul III la Concursul din Schöntal, ***Florin Ionescu-Galaţi,*** fiul dirijorului din Braşov, care s-a manifestat cu succes deosebit în cadrul unor concerte ale Fundaţiei Klaus Brambach, ***Ruxanda Constantinovici, Ruxandra Simionescu, Bogdan Zvorişteanu*** (Premiul II la Concursul din Schontal şi Premiul III la Concursul Tibor Varga), ***Irina Mureşan.*** Mai putem menţiona cîţiva tineri „şi mai tineri" aflaţi sub îndrumarea maestrului Gheorghiu, ca ***Dan Claudiu Vornicelu*** care, la 15 ani, a obţinut Premiul II la Concursul „Tibor Varga" şi recent, Premiul I la Concursul „Enescu" din 1991 şi ***Corina Belcea,*** de 15 ani, care a obţinut Premiul I la Concursul din Schöntal. Această listă ar mai putea fi lărgită, dar, după expresia plastică a maestrului „mulţi şi-au pierdut urma prin lume". Cu această prezentare am avut şansa de a semnala multe tinere talente româneşti, speranţe certe şi, deci, maeştrii ai viorii în devenire.

Notorietatea lui Ştefan Gheorghiu ca violonist şi pedagog a făcut ca el să fie invitat frecvent în jurii ale unor concursuri internaţionale prestigioase de vioară, fiind cel mai solicitat pedagog român care a participat la numeroase jurii internaţionale de concurs din Europa şi America, ceea ce i-a permis să cunoască direct diferite metode de predare a viorii, precum şi profilul şi nivelul de pregătire a unor tineri violonişti din întreaga lume. Printre aceste jurii de concurs menţionăm: „Jacques Thibaud" (Paris), Concursul Radiodifuziunii Bavareze din München, „Paganini" (Genova), „Curci" (Neapole), Florenţa, „Tibor Varga" (Sion) Freiburg (Germania),

„Kreisler" (Viena), „Ceaikovski" (Moscova), Montreal, „Regina Elisabeta" (Bruxelles), Glasgow, Wellington (Noua Zeelandă), „Bach" (Leipzig), „Wieniawski" (Poznan), „Szigeti" (Budapesta), Indianapolis (SUA), „Kulenkampff" (Köln), ş.a. Este de menţionat sprijinul activ pe care Ştefan Gheorghiu l-a acordat în această calitate talentului şi şcolii româneşti de vioară, în vederea afirmării lor în lume.

La această activitate susţinută, fără răgaz, se adaugă cursurile de măiestrie pe care le-a ţinut la Toronto şi Quebec, în Canada, Amsterdam în Olanda, Schöntal şi Saarbrüchen în Germania, Trieste şi Florenţa în Italia, Nantes şi Paris în Franţa, ceea ce completează armonios profilul violonistic şi pedagogic al lui Ştefan Gheorghiu, personalitate de notorietate internaţională, unul dintre reprezentanţii de frunte ai artei şi pedagogiei viorii din ţara noastră.

Ştefan Ruha (n. 1931)

Ştefan Ruha s-a născut la 17 septembrie 1931, la Carei. A început studiul viorii sub îndrumarea tatălui său. Apoi îşi face studiile muzicale la Conservatorul „Gheorghe Dima" dhn Cluj, la clasa profesorului Francisc Balogh.

Talent violonistic natural, Ruha îşi începe de timpuriu activitatea concertistică, cîntînd în concerte simfonice cu orchestrele din ţară, bucurîndu-se de admiraţia publicului şi de critica pozitivă a presei de specialitate. S-a evidenţiat încă de la Concursul Naţional al Tinerilor Solişti, din anul 1953. Într-o cronică publicată în Informaţia Bucureştiului, din 4 august 1953, criticul J.V. Pandelescu, găsindu-l repetînd prin sălile Conservatorului din Bucureşti, descrie cu amănunte calităţile violonistice excepţionale ale lui Ruha, ca unul dintre talentele cele mai promiţătoare ale tinerei generaţii. La Festivalul Tineretului şi Studenţilor, ţinut la Bucureşti în 1953, Ruha a cîntat un program concludent pentru măsura talentului său: *Concertul* de Ceaikovski, *Rondo Capriccioso* de Saint-Saens, *Rapsodia nr. 1* de Bartok şi *Două dansuri* de Hilda Jerea. J.V. Pandelescu îl caracteriza atunci astfel: „Temperament viguros şi năvalnic, dispunînd de o forţă artistică înnăscută, Ştefan Ruha cîntă cu naturaleţe şi uşurinţă. În mîna sa, vioara... pare o jucărie minunată. Violonistul posedă nu numai uşurinţa execuţiei, dar şi căldura unui ton plin şi puternic ce răzbate departe şi care, în sunetele grave, sînt de o răscolitoare forţă emotivă". [45]

Succesele sale, în creştere, l-au propulsat pe Ruha în rîndul violoniştilor de frunte din ţara noastră, cu valenţe largi în viaţa muzicală internaţională. În primăvara anului 1958, el a obţinut premiul III la redutabilul concurs internaţional „Ceaikovski" de la Moscova, după care a realizat un lung turneu în URSS. Apoi Ruha şi-a sporit palmaresul competiţional cu premiul II la Concursul „Jacques Thibaud" de la Paris şi premiul I la Concursul „George Enescu" din 1958.

Devenind, în 1957, prim-concertmaistru la Filarmonica din Cluj-Napoca, a desfăşurat paralel o intensă activitate concertistică în ţară şi în străinătate, vioara sa Montagnani, fiind auzită practic pe toate cele cinci continente, de la Paris pînă la Tokyo.

Pe Ruha l-am ascultat prima oară la Galaţi în 1959, cu Concertul de Ceaikovski. Aşa cum a cîntat atunci acest *Concert* şi cu aureola proaspătului titlu de laureat al Concursului „Ceaikovski", Ruha mi-a apărut ca un adevărat virtuoz al viorii. Sunetul expresiv şi rotund produs printr-un vibrato natural, flexibil, claritatea sonoră de o acurateţe fără egal, chiar şi în pasajele extrem de dificile — în corzi duble sau spicato-uri scînteietoare, au evidenţiat calităţi violonistice remarcabile, acest concert fixîndu-se în memorie ca un model de referinţă. L-am ascultat apoi de mai multe ori la Galaţi sau la Bucureşti. După *Concertul* de Mendelssohn pe care Ruha l-a cîntat la Ateneul Român prin anii '60 cu Filarmonica „George Enescu", am ascultat ca bis *Capriciul* basc de Sarasate. Deşi l-a cîntat fără acompaniament, această piesă de virtuozitate transcendentă, care abundă în tehnica acordurilor şi pizzicato-uri, a răsunat sub cupola Ateneului ca o veritabilă piesă scrisă pentru vioară solo.

Sunetul său cald şi expresiv a determinat Companiile de înregistrări să-i solicite colaborarea în realizarea unor înregistrări pe disc. Sînt foarte preţuite înregistrările sale, cu Casa Electrecord, ale unor piese instrumentale cu mult apel la public: *Dans slav in Sol major* de Dvorak, *Rondino pe o temă de Beethoven* de Kreisler, *Rapsodia nr. 1* de Bartok, *Capriciul în Mi bemol nr. 14* de Paganini şi *Capriciul basc* de Sarasate sau *Anotimpurile* de Vivaldi, cu Orchestra de cameră a Filarmonicii din Cluj-Napoca.

Ataşat afectiv muzicii de cameră, Ruha şi-a organizat în 1964 propriul său cvartet de coarde şi a devenit solistul Orchestrei de cameră a Filarmonicii din Cluj-Napoca, cu care a cîntat frecvent în ţară şi în străinătate.

Paralel cu această activitate concertistică vastă, Ruha activează şi în domeniul învăţămîntului viorii, ca profesor la Conservatorul din Cluj-Napoca. De asemenea, a ţinut cursuri de măiestrie în ţară şi în străinătate. În mod frecvent, a fost invitat să predea astfel de cursuri la Academia de Muzică din Sion, Elveţia, în cadrul Festivalului „Tibor Varga". Printre elevii săi cei mai de seamă, se află violonistul ***Andrei Agoston (n. 1947)*** cu o bogată activitate concertistică în ţară şi în străinătate, fiind laureat al mai multor concursuri internaţionale de vioară: Concursul „George Enescu" din 1970, premiul I la Concursul „Kreisler" din Viena. Agoston este un violonist de formaţie solidă, cu un sunet frumos, expresiv şi sobru.

Un alt elev remarcabil al lui Ruha este ***Rudolf Fatyol (n. 1957)*** El a obţinut premiul II la Concursul internaţional „Michelangelo Abbado" din Sondrio, Italia (1987), în prezent fiind solist şi director artistic al Filarmonicii din Satu Mare.

Prin talentul său natural, prin tehnica sa facilă, scînteietoare şi clară, prin stăpînirea unor procedee violonistice de strălucire — trilul clar şi rapid, pizzicato-urile cu mînă stîngă, flageoletele etc. — Ruha este un violonist care îmbină sensibilitatea şi virtuozitatea într-un complex armonic, situîndu-se între violoniştii români îndrăgiţi de publicul meloman.

Modest Iftinchi (n. 1930)

Modest Iftinchi s-a născut la Constanţa, arătînd de timpuriu atracţie pentru vioară. A studiat cu Alexandru Garabet la Conservatorul din Iaşi şi a continuat, după desfiinţarea acestuia, la Conservatorul din Bucureşti, la început cu Alexandru Theodorescu şi apoi cu Garabet Avachian.

Cu o formaţie violonistică solidă, Iftinchi a desfăşurat o susţinută activitate în concerte şi recitaluri, atît în ţară cît şi în străinătate. În programul său de concerte au putut fi auzite *Sonate* de Mozart, Handel, Bach, Beethoven, Brahms, Franck, etc. Un merit al său este prezentarea, în primă audiţie, în 1974 şi înregistrarea *Sonatei a V-a* de Emil Sjögren, scrisă pentru George Enescu. În repertoriul său au figurat multe lucrări de compozitori români, ca N. Coman, Liviu Comes, T. Bughici, Mircea Chiriac, Florica Dumitriu, Wilhelm Berger ş.a.

Dedicîndu-se învăţămîntului viorii, Iftinchi a funcţionat ca profesor la Liceul de muzică „George Enescu" şi apoi ca profesor titular la catedra de vioară a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti. În prezent, este şeful catedrei de coarde la Academia de Muzică din Bucureşti. În anul şcolar 1973-1974 a activat ca profesor la Tirana (Albania), unde a fost invitat spre a sprijini acolo organizarea unui învăţămînt violonistic modern.

În domeniul învăţămîntului viorii, este cunoscut ca autor al unor lucrări menite să uşureze munca elevilor în însuşirea conştientă a tehnicii violonistice: *Schimburi de poziţii melodice* în 3 volume, *Schimburi de poziţii în duble coarde, Independenţa degetelor, Studiul arpegiilor la vioară, Arpegii şi formule melodice în poziţii fixe*. De asemenea, a publicat în Editura Muzicală colecţia *„Piese pentru vioară şi pian pentru copii"*, în 4 volume.

Realizările sale în domeniul învăţămîntului viorii au făcut ca Modest Iftinchi să fie unul dintre pedagogii solicitaţi de elevi şi studenţi. Printre violoniştii de seamă care au beneficiat de îndrumările sale, se află: Silvia Marcovici, Croitoru Gabriel, Croitoru Florin, Simionescu Ruxandra, Simionescu Silvia, Lidia Grigore, Scherer Arnold, Orban Alexandru, Mureşeanu Irina-Roxana, Dan Iarca şi alţii. Lecţiile sale sînt analitice, aprofundate atît sub raport tehnic cît şi interpretativ, cu efecte de durată în formarea violonistului modern.

Paul Ratz (n. 1931)

Paul Ratz s-a născut în Beiuş-Bihor. A început studiul viorii la vîrsta de şapte ani cu Joseph Weiss şi Oskar Boda, devenind în 1945 elevul Şcolii de Muzică din Oradea. În 1950, a intrat la Conservatorul din Bucureşti pe care l-a absolvit în 1955 la clasa profesorului Vasile Filip, ca unul dintre studenţii preferaţi ai acestuia. Vasile Filip îl aprecia pe Ratz pentru „talentul, cultura şi vastul său repertoriu", prognosticîndu-i o carieră solistică „cu brio"[46]

Deşi în ascensiunea carierei sale a întîmpinat „multe nedreptăţi", după cum aprecia profesorul său, Filip, totuşi Paul Ratz a reuşit, prin talent şi eforturi dîrze, să susţină o carieră solistică remarcabilă de-a lungul mai multor ani, ca solist al Filarmonicilor din Galaţi şi Ploieşti (1960-1970), pentru ca apoi să devină concertmaistru principal la Orchestra Operei Române din Bucureşti.

Repertoriul pe care l-a interpretat violonistul Paul Ratz pe scena de concert este într-adevăr impresionant: 25 de concerte, de la Bach, la compozitorii contemporani, inclusiv *Concertele* de Beethoven, Brahms, Bruch, Ernst, Paganini (nr. 1 şi nr. 2), Dvorak, Glazunov şi Sibelius, peste 30 de *Sonate* şi 160 de piese de bravură, între care multe de dificultate transcendentă de Paganini (*La Campanella, I. Palpiti, Nel cor piu non mi sento, Moses Fantasia, Sonatine* şi *Capricii*), apoi *Nocturna* şi *Tarantella* de Szymanowski, piese de Wieniawski, (dificila *Temă Originală cu Variaţiuni*, cele două *Poloneze, Valse-Caprice, Souvenir de Moscou*), compoziţii proprii, (*Ariosto* şi *Tarantella, Capricii şi Gavota*), precum şi celebra *Hora Staccato* de Dinicu-Heifetz.

Paul Ratz este un virtuoz al viorii, cu o tehnică scînteietoare, naturală, în aparenţă lipsită de efort. L-am ascultat de mai multe ori. Păstrez în memorie interpretarea *Concertului* de Glazunov, susţinut cu Orchestra Filarmonicii din Galaţi, sub bagheta lui Gabor Kiss, pentru acurateţea acelor pasaje de tehnică digitală pe care le-a realizat cu strălucire, naturaleţe şi uşurinţă. De asemenea, rememorez interpretarea *Horei Staccato* în care Ratz a uimit audienţa prin acele arcuşe staccato în jos, perfect realizate, în maniera lui Dinicu şi Heifetz.

Mi se pare edificator pentru profilul personalităţii violonistice a lui Paul Ratz un program de recital (3 martie 1963, în Galaţi) care combina lucrări de intensă muzicalitate cu piese de bravură şi apel la public: *Sonata in Sol minor* de Locatelli, *Sonata nr. 8 în Do minor* de Beethoven, *I Palpiti* de Paganini, *Melodie* de Rubinstein, *Mazurka* de Zarzycki, *Serenada* de Mircea Chiriac, *Triptic* de Claudiu Niculescu şi *Rapsodia Ungară nr. 2* de Bartok.

Paul Ratz şi-a exprimat talentul şi în compoziţie. A scris peste 40 de compoziţii pentru vioară — rapsodii, capricii, concerte, studii tehnico-melodice — deosebit de valoroase pentru îmbogăţirea repertoriului violonistic românesc şi pentru utilitatea studiilor în procesul de formare a violonistului modern. Din păcate, ele nu au văzut lumina tiparului. De asemenea, la toate concertele pe care le-a cîntat, el şi-a introdus propriile cadenţe. Este concluzivă caracterizarea unui cronicar, care scria despre Paul Ratz că „vioara sa poate să cînte un poem, poate să ilumineze, poate să străbată capricioase cadenţe pe care singur violonistul şi le-a scris, iar sunetul viorii sale este limpede, vibratoul emoţionant, frazarea precisă, dînd măsura acestui talent, căruia nu-i lipseşte vigoarea, sensibilitatea şi căldura interioară.“ [47)]

5 GENERAŢIA TÎNĂRĂ DE VIOLONIŞTI ROMÂNI.

Sub această vîrstă am inclus pe acei violonişti născuţi în cea de a doua treime a secolului nostru, adică după 1930. Unii dintre ei au acum vîrsta de peste 50 de ani, alţii sînt mult mai tineri sau chiar foarte tineri. În general, însă, toţi au avut aceleaşi condiţii de formare şi dezvoltare, cele generate de sistemul socialist de după 1944, cu implicaţii istorice consecutive privind dezvoltarea artei şi culturii. Anumite perioade de libertate şi stimulare a artei, inclusiv a muzicii în ţara noastră, cum a fost aceea a anilor '60, cînd a apărut o explozie de talente violonistice, au fost succedate de alte perioade cu caracter restrictiv, de frînare a manifestării talentelor native româneşti în domeniul muzicii şi de izolare faţă de viaţa muzicală internaţională. Mai toţi au avut de înfruntat aceste piedici şi bariere restrictive pentru a-şi putea lărgi cît de cît sfera manifestării pe plan naţional şi, mai ales, internaţional. Unele din aceste tinere talente au reuşit înainte de anii '70 să obţină anumite burse străine şi, astfel, să poată să studieze sau să se perfecţioneze în centre muzicale mondiale recunoscute, nerupîndu-se genetic şi afectiv de ţară şi aşteptînd zeci de ani momentul de a reveni şi a cînta în faţa publicului românesc cunoscut pentru entuziasmul său şi afecţiunea faţă de talentele ieşite din sînul lui. Alţii au plecat din ţară într-o formă sau alta şi şi-au pierdut urma, fără a fi epuizat speranţa de a se reintîlni cîndva cu publicul românesc, aflat la originea propulsării lor spre marea muzică.

Iar cei mai tineri au şi început să cucerească tot mai multe premii internaţionale, începînd cu anul 1990.

Daniel Podlovschi (n. 1939)

Daniel Podlovschi s-a născut la Iaşi, la 20 februarie 1939. A început studiul viorii la şase ani cu tatăl său, Rudolf Podlovschi, profesor de vioară şi violonist la Filarmonica din Iaşi. Progresele lui au fost atît de rapide, încît au condus la debutul său orchestral la vîrsta de 7 ani cu Concertul în La Minor de Vivaldi, pe scena Teatrului Naţional din Iaşi.

În anul 1949, Daniel Podlovschi s-a mutat la Bucureşti şi a început lecţiile cu reputatul pedagog al viorii Garabet Avachian. În 1960, a absolvit Conservatorul din Bucureşti la clasa profesorului Avachian, remarcîndu-se printre cei mai talentaţi tineri violonişti români apăruţi în perioada anilor 1960. Ca student, Podlovschi a participat la Festivalurile republicane, obţinînd premiul I la concursul naţional din 1957 şi, apoi, premiul II la festivalul Mondial al Tineretului şi Studenţilor de la Moscova din acelaşi an. De asemenea, este laureat al Concursului internaţional „George Enescu" din Bucureşti (1958) şi al Concursului „Ceaikovski" de la Moscova.

După absolvirea Conservatorului din Bucureşti, Podlovschi a studiat la Moscova cu profesorul Iuri Iankelevici, iar în 1969, în urma recomandării lui Isaac Stern, a obţinut o bursă de studii pentru Juilliard School of Music din New York, la clasa legendarului pedagog american Ivan Galamian. Acolo a participat şi la un curs de perfecţionare, la clasa de măiestrie a lui Itzhak Perlman, la Detroit. În perioada studiilor în SUA, Podlovschi a fost profesor de muzică de cameră la Colegiul „Sarah Lawrence" din statul New York.

Repertoriul lui Daniel Podlovschi este vast. El cuprinde integrala *Sonatelor Solo* de Bach, a *Sonatelor* de Beethoven, *Sonatele* de Händel, Mozart, Grieg, Schubert, Schumann, Prokofiev, Franck, Fauré şi Ravel, precum şi numeroase piese de virtuozitate de Paganini, Wieniawski, Sarasate, Ceaikovski, Haciaturian etc. Printre concertele pe care le interpretează în mod frecvent cu orchestre din ţară şi din străinătate, se află *Concertele* de Bocherini, Bach, (*La minor* şi *Dublul Concert*), Beethoven, Brahms, Mozart, (nr. *4, 5, 7* şi *Simfonia Concertantă*), *Simfonia Spaniolă* de Lalo, Ceaikovski, Sibelius, Haciaturian, Mendelssohn, Bruch, Şostakovici (*nr. 1*), precum şi un număr de 22 concerte româneşti: Caudella, Capoianu, Bughici, Glodeanu, P. Constantinescu, Nottara, Ţimaru, Stan

Golestan, Vieru, Berger, Feldman ş.a. Trebuie subliniată contribuţia sa remarcabilă la valorificarea creaţiei muzicale româneşti. El este, după George Enescu, protagonistul *Concertului pentru vioară* de Caudella pe scena de concert — de astăzi — a ţării noastre. Desigur, la aceasta a contribuit însăşi poziţia sa ca solist al Filarmonicii din Iaşi, iniţiativa sa fiind o formă de respect şi preţuire a activităţii şi creaţiei muzicienilor înaintaşi din acea zonă a ţării.

În activitatea sa solistică, Daniel Podlovschi a susţinut concerte cu toate Filarmonicile din ţară şi a realizat numeroase înregistrări pentru Radio şi Televiziune, precum şi mai multe discuri Electrecord. A întreprins un număr însemnat de turnee artistice ca solist şi în formaţii camerale în mai multe ţări din Europa, America şi Extremul Orient, ca: Austria, Bulgaria, Elveţia, Egipt, Finlanda, Anglia, Maroc, Norvegia, Franţa, Grecia, Germania, Iran, Iugoslavia, Italia, Japonia, Olanda, Polonia, Suedia, Spania, S.U.A., Ungaria şi URSS, bucurîndu-se peste tot de aprecieri elogioase din partea publicului şi a criticii muzicale.

Daniel Podlovschi este cunoscut, de asemenea, ca fervent susţinător al muzicii de cameră. El este lider-ul Cvartetului „Muzica" fondat în 1963, împreună cu Constantin Costache (vioara II), Ioan Vasile (violă) şi Dan Cavassi (violoncel). Succesele sale remarcabile, prin omogenitate, repertoriu larg şi nivel artistic, au transformat acest cvartet într-un colectiv muzical foarte apreciat în rîndul auditorilor şi al criticii muzicale.

Pe Daniel Podlovschi l-am ascultat de multe ori la Galaţi, ca solist al Orchestrei Filarmonicii cu *Concerte* de Max Bruch, Brahms sau *Simfonia Spaniolă* de Lalo. Totdeauna era aşteptat cu interes aflîndu-se printre violoniştii preferaţi ai melomanilor gălăţeni. În anii '60, pînă la desfiinţarea orchestrei Filarmonicii, Daniel Podlovschi era un oaspete frecvent pe care îl ascultam cu multă bucurie în apariţiile sale solistice pe podiumul de concert. Daniel Podlovschi este într-adevăr un virtuoz al viorii, cu o tehnică digitală fantastică şi cu o mînuire elegantă a arcuşului. Sunetul său este plin, rotund, puternic, senzual, rezultat al vibratoului său diferenţiat şi controlat şi, evident, al siguranţei mînuirii arcuşului. Este violonistul căruia prestanţa scenică şi tehnica violonistică solidă i-au sporit continuu apelul la publicul ascultător.

Daniel Podlovschi a desfăşurat sporadic activitate didactică, dar în prezent este profesor la Academia de Muzică din Bucureşti şi continuă a fi solistul Filarmonicii din Iaşi.

Varujan Cozighian (n. 1936)

Varujan Cozighian s-a născut la Constanţa, la 7 ianuarie 1936. A început studiul viorii la vîrsta de şase ani cu profesorul Alexandrescu. În 1950, a venit la Bucureşti, intrînd sub îndrumarea profesorului Garabet Avachian, cu care a lucrat pînă la terminarea Conservatorului. Varujan Cozighian a fost apreciat ca unul dintre cei mai buni elevi ai lui Avachian.

Progresele lui Cozighian au fost foarte rapide, astfel încît la vîrsta de 14 ani şi-a făcut debutul în public, cîntînd *Simfonia Spaniolă* de Lalo cu Orchestra Cinematografiei, sub bagheta lui Mircea Basarab. Cîteva premii internaţionale au venit să confirme talentul şi formaţia solidă a tînărului

Cozighian ca violonist. Astfel, în 1958, a obţinut o diplomă de onoare la Concursul „Ceaikovski" de la Moscova şi apoi, în acelaşi an, a cîştigat Premiul II la primul concurs internaţional „George Enescu" din Bucureşti, pentru ca, în 1966, să obţină Premiul special „Ruggiero Ricci" la Concursul de interpretare muzicală de la Geneva.

În 1959, Cozighian a fost numit concertmaestru la Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti, unde a funcţionat pînă în 1982, cînd a devenit concertmaestru la Orchestra Simfonică din Bilbao, Spania.

Paralel cu activitatea sa de concertmaestru, Varujan Cozighian a desfăşurat o activitate susţinută ca solist cu orchestre din ţară şi din străinătate şi ca recitalist, avîndu-o ca partener pe soţia sa, pianista Florina Cozighian.

În repertoriul său de concerte cu orchestra se include cea mai mare parte a concertelor din literatura standard a viorii. Printre acestea, figurează *Concerte* de Mozart (nr. 3, 5 şi 7), de Vieuxtemps şi Wieniawski, de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Ceaikovski, Haciaturian, *Dublul Concert* de Brahms şi *Triplul Concert* de Beethoven, precum şi *Concertele româneşti* de Mircea Basarab, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu şi Dumitru Capoianu. În programele sale de recital sînt cuprinse lucrări de genuri şi stiluri variate, predominînd în mod deosebit sonatele şi mai ales cele mai apropiate de timpurile noastre, cum sînt *Sonatele* de Debussy, Fauré, Grieg, Prokofiev, Bartók, precum şi *Sonate* din creaţia românească, cum sînt cele trei *Sonate* ale lui Enescu, apoi *Sonatele* de Berger, Tiberiu Olah (*Sonatina*), Bughici, Bentoiu etc. În repertoriul său, un loc important l-au ocupat *Sonatele solo şi cu pian* de Bach, precum şi *Sonatele* de Beethoven şi Brahms. Virtuozitatea sa violonistică s-a remarcat în piese de Paganini şi Wieniawski, precum şi în piese ca *Tzigane* de Ravel şi *Rondo Capriciosso* de Saint-Saëns, a căror interpretare este memorabilă.

În limitele observaţiilor mele, ceea ce caracterizează interpretarea lui Cozighian este forţa tonală, disciplina şi rigurozitatea abordării partiturii muzicale şi un temperament viguros, însuşiri care îl situează printre violoniştii români remarcabili.

Leonora Geantă (n. 1940)

Leonora Geantă s-a născut la 5 aprilie 1940, la Bucureşti, într-o familie de muzicieni — tatăl, Ionel Geantă, violonist şi profesor de Conservator iar mama, Cecilia Geantă, profesoară de vioară. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani cu tatăl şi mama sa. După ce a terminat Liceul de Muzică cu rezultate excepţionale, Leonora Geantă a urmat cursurile Conservatorului din Bucureşti, la clasa profesorului George Manoliu. După absolvirea Conservatorului, a făcut studii de perfecţionare la Academia de Muzică (Hochschule für Musik) din Viena şi apoi la Veneţia cu profesorul Remy Principe.

Leonora Geantă a participat la o serie de concursuri de vioară, obţinînd premiul I la Concursul Naţional „George Enescu" (1961) şi premiul II la Concursul Internaţional „Fritz Kreisler" din Viena, premiu care i-a adus o bursă de studii, în continuare, la Academia de Muzică din Viena (1967).

Leonora Geantă este o violonistă cu o tehnică solidă şi de mare sensibilitate muzicală, aceasta, fiind desigur o însuşire moştenită de la părinţi şi, în general, rezultatul influenţei mediului familial şi socio-cultural în care s-a format ca violonistă. Repertoriul ei cuprinde *Concertele* de Beethoven, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Sibelius, Dvorak, Bruch, Saint Saëns, Mozart (*nr. 3, 4* şi *5*), *Simfonia Spaniolă* de Lalo ş.a., precum şi un număr important de sonate şi piese de la preclasici la contemporani, inclusiv *Sonata II* şi *Sonata III, în caracter popular românesc* de Enescu, pe care le-a înregistrat în Austria pentru ORTF. Personal, am ascultat-o la Galaţi în anii '60 cu *Concertul nr. 3* de Mozart, într-o interpretare de o deosebită sensibilitate muzicală, acurateţe şi claritate a sonorităţii.

Activitatea sa concertistică, bogată, şi-a găsit expresia în întreprinderea mai multor turnee artistice în Austria, Italia, Germania, Elveţia, Belgia, Olanda, Anglia, Cehoslovacia, Argentina, Egipt, Turcia, Emiratele Arabe Unite şi Taiwan. După ce a cîntat în Taiwan, a fost invitată să ţină acolo cursuri de măiestrie.

După cursurile de perfecţionare la Hochschule für Musik din Viena, Leonora Geantă a devenit asistentă la clasa violonistului Wolfgang Schneiderhann, iar în prezent este profesoară titulară la această Academie vieneză de muzică.

Eugen Sârbu (n. 1950)

Eugen Sârbu s-a născut la 6 septembrie 1950, în Pietrari, lîngă Tîrgovişte. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani cu tatăl său în Braşov. Auzul său absolut şi atractivitatea pentru acest instrument s-au remarcat curînd în progresele lui rapide care au făcut vîlvă în oraş încît au şi apărut profesori care se ofereau să-i dea lecţii. Astfel Ilarion Albu a intervenit cu metoda lui pentru copii, învăţîndu-l să cînte la vioară cu ajutorul unor melodii şi cîntece pe care i le scria într-un caiet special, în timp ce eu lucram cu el Metoda lui Klenk. O perioadă a lucrat metodic cu profesorul Victor Andreescu de la Şcoala de Muzică.

La vîrsta de 6 ani, Eugen Sârbu a susţinut primul său recital în Predeal cu *Concertul în La minor* de Vivaldi, *Pastorala* de Mozart şi *Gavota* de Gossec, acompaniat la pian de profesorul Zorello Petrovici, cunoscut animator al vieţii muzicale din frumoasa staţiune montană. În 1957 a devenit elevul Şcolii de muzică din Braşov, sub îndrumarea renumitului pedagog Samuel Biemel, în a cărui producţie Eugen a cîntat cu mult aplomb *Concertul în Sol* de Seitz şi *Allegro* de Fiocco.

În decembrie 1957, Eugen Sârbu a devenit elevul Liceului de muzică din Galaţi, sub îndrumarea reputatului pedagog gălăţean S. Nachmanovici (1899-1987). A urmat participarea sa la concursurile Festivalurilor Şcolilor şi Institutelor de muzică din 1958, 1960, 1962 şi 1964, fiind de fiecare dată laureat şi elogiat în cronicile muzicale, în condiţiile unei competiţii strînse generate de explozia de talente apărute atunci în ţara noastră. În 29 iunie 1960 a avut loc prima sa apariţie ca solist cu Filarmonica din Galaţi cu *Concertul* de Accolay în orchestraţia lui C. Grigorescu, sub bagheta lui

Ury Schmidt, după care a cîntat frecvent cu această orchestră al cărei director muzical Alecu Sfetcu era un fervent susţinător al tinerelor talente gălăţene.

Un rol deosebit în afirmarea lui Eugen Sârbu l-au avut vestitele *Dialoguri la distanţă* între regiunile ţării, organizate de Televiziunea Română, evenimente cultural-artistice foarte populare în anii '60. În emisiunea din 5 decembrie 1965, el a fost acea prezenţă senzaţională, interpretînd *Introducere* şi *Rondo Capriccioso* de Saint Saëns, acompaniat de pianistul Ion Florescu, onorînd regiunea Galaţi cu obţinerea premiului I şi felicitările publice ale preşedintelui juriului, Victor Giuleanu, rectorul de atunci al Conservatorului din Bucureşti. Au sosit apoi sute de scrisori şi telegrame din toată ţara pe adresa lui Eugen la Galaţi. Fostul său profesor din Braşov, Ilarion Albu, îi scria: „Te-am văzut şi auzit în *Dialog la distanţă*, cîntînd la vioară cu o tehnică şi o interpretare uimitoare şi m-am bucurat că am fost un bun profet şi că tu ai stăruit cu răbdare pe drumul perfecţionării tehnicii atît de pretenţioase a viorii.... Eugene, dragă, eşti de pe acum un mare virtuoz al viorii!" Al doilea *Dialog la distanţă* din 26 februarie 1967 între regiunile Galaţi şi Braşov i-a adus o nouă confirmare naţională ca talent nativ şi virtuoz al viorii, obţinînd premiul I pentru acea memorabilă interpretare a primei părţi a *Concertului* de Mendelssohn în compania Filarmonicii gălăţene sub bagheta dirijorului Silviu Zavulovici, în competiţie cu Gabriela Ijak, deja studentă la Conservator. În revista „Magazin" din 4 martie 1967, criticul C.N. Constantiniu aprecia că performanţa *Concertului* de Mendelssohn „ne-a adus aminte de mari interpreţi..., tînărul violonist şi vioara lui se contopiseră într-o vibraţie unică, într-o unică explozie de sensibilitate şi vigoare". Aceste apariţii senzaţionale au fost decisive pentru sporirea faimei lui ca violonist, generînd cunoscuta legendă a „elevului cu vioara". Revista Uniunii Scriitorilor „Luceafărul" din 4 martie 1967 scria: „În Eugen Sârbu, „elevul cu vioara", se vede unul din cei mai tulburători instrumentişti români". Au urmat mai multe angajamente de concerte, debutînd în Bucureşti în 25 mai 1967 cu *Concertul nr. 2* de Wieniawski, cu Orchestra Radio dirijată de Emanuel Elenescu. Concertele susţinute în Galaţi, Brăila, Braşov, Craiova, Satu Mare, Arad, Tg. Mureş, Botoşani, sub bagheta dirijorilor Jean Bobescu, Constantin Bobescu, Alecu Sfetcu, Ury Schmidt, Silviu Zavulovici, Radu Botez şi a dirijorului american George Byrd i-au asigurat succese răsunătoare care au contribuit la creşterea popularităţii lui ca tînără speranţă a violonisticii româneşti.

Eugen Sârbu a continuat perfecţionarea sa în Bucureşti cu cunoscutul pedagog Garabet Avachian din 1965 pînă în 1967, cînd maestrul a încetat din viaţă. Apoi a lucrat o perioadă cu violonistul Ştefan Gheorghiu. Intrînd la Conservatorul din Bucureşti în 1968 a lucrat timp de doi ani sub îndrumarea neuitatului pedagog Ionel Geantă. Intermitent a luat lecţii cu violonistul francez Robert Soëtens, unul din prietenii apropiaţi şi admiratori ai lui Enescu.

O latură importantă a formaţiei lui Eugen Sârbu au constituit-o întîlnirile şi audierea sa de către mari personalităţi ale viorii din ţară ca Ion Voicu, Mihai Constantinescu, Ştefan Gheorghiu, Stefan Ruha şi mai tînărul Daniel Podlovschi, bucurîndu-se de afecţiunea şi sfaturile lor. De asemenea, au fost stimulative întîlnirile cu mari violonişti din străinătate care într-o perioadă ne vizitau mai des ţara, ca David Oistrach, Yehudy

Menuhin, Isaac Stern, Cristian Ferras, Leonid Kogan, Lola Bobescu, Dmitri Ţiganov, Henryk Szeryng, ş.a. David Oistrach, răspunzînd dorinţei noastre, ne-a trimis o scrisoare prin care îl invita pe Eugen să studieze cu el la Moscova, şansă care, din nefericire, nu s-a putut realiza.

În octombrie 1968, Eugen Sârbu a realizat debutul său internaţional în Franţa, cîntînd la Roubaix, sub bagheta lui A.L. Thiriet, directorul Conservatorului, care dirijase la Galaţi şi îl audiase pe Eugen Sârbu, înmînîndu-i pe loc o invitaţie şi primul angajament internaţional. Ziarul *„La voix du Nord"* din Lille, din 29 octombrie 1968 scria: „Stagiunea de concerte a Conservatorului a fost deschisă foarte strălucitor de un tînăr violonist român Eugen Sârbu, a cărui certă valoare n-a aşteptat numărul anilor". În septembrie 1970, cel de-al 5-lea Concurs internaţional „George Enescu" i-a adus lui Eugen Sârbu titlul de laureat şi premiul pentru cea mai bună interpretare a Sonatei a III-a în caracter popular românesc de George Enescu. S-a încheiat astfel prima etapă, cea decisivă, a formaţiei lui ca violonist, caracterizată prin studiu serios şi responsabil. Chiar şi studiile de bază erau reproduse din memorie. De aceea m-am bucurat cînd mai tîrziu, vizitîndu-l în America, am găsit în dormitorul lui atîrnînd pe un perete o frumoasă tăbliţă din lemn pe care sta scris într-o engleză veche: „Success comes to him who waiteth, if he worketh like hell while he waiteth". (Succesul vine la cel ce l-a aşteptat, dacă a muncit, „al dracului" în timp ce-l aştepta).

Din 1970, Eugen Sârbu a continuat perfecţionarea sa pe un plan mai înalt la Institutul Curtis din Philadelphia, pe baza unei burse acordate în urma unei recomandări pline de generozitate din partea lui Yehudi Menuhin care îl audiase în 1969 la Conservatorul din Bucureşti. Apoi a continuat studiile la Juilliard School of Music din New York, unde a obţinut în 1976 titlul de „Master of Music". Atît la Philadelphia cît şi la New York a lucrat sub îndrumarea cunoscutului pedagog american Ivan Galamian. De asemenea, a studiat cu Nathan Milstein la cursurile lui din Zürich şi cu Yfrah Neaman la Guidhall School of Music din Londra.

Un capitol aparte în evoluţia carierei sale este participarea la un număr mare de concursuri, într-o perspectivă originală, expunîndu-se deliberat exigenţei şi rigorilor acestor competiţii. Astfel el a obţinut premiul I la concursurile americane din Los Angeles, Carolina de Nord, Chicago, Dallas, Denver, San Francisco, premiul Fundaţiei Rockefeller, precum şi la concursurile europene cum sînt „Carl Flesch" din Londra, Leeds, „Paganini" din Genova şi este laureat al concursurilor „Regina Elisabeta" din Bruxelles, „Sibelius" din Helsinki, „Tibor Varga" din Sion, München, Barcelona, „Curci" din Neapole etc. După victoria sa la concursul „Flesch", ziarul londonez „Daily Telegraph" din 29 iulie 1978 a publicat o cronică intitulată „Romanian destined for greatness" (Românul destinat faimei), elogiind acea „memorabilă interpretare plină de vitalitate şi forţă sonoră a *Concertului* de Brahms".

Calităţile sale violonistice i-au deschis calea spre scena de concert internaţională, devenind încă din 1971 solist al renumitului impresariat artistic „Columbia" din New York. El a cîntat cu orchestre majore americane din New York, Los Angeles, San Francisco, Chicago, Dallas, Miami, Baltimore, Pittsburgh, apoi în Europa cu London Symphony, Royal Philharmonic, BBC, Manchester, Birmingham, Leeds din Anglia, cu orchestre din Germania, Austria, Finlanda, Franţa, Italia, Polonia, Belgia şi Olanda, avînd de asemenea, turnee în Australia, Noua Zeelandă, Japonia, Coreea, Hong Kong şi Singapore. Practic vioara sa a putut fi ascultată în marile centre muzicale din toate cele cinci continente. În 1983 a cîntat cu London Symphony, *Concertul nr. 3* de Mozart sub bagheta lui Antal Dorati în marea sală „Albert Hall', în cadrul concertelor PROMS din Londra. De asemenea, a susţinut mai multe concerte în Londra, Paris şi Luxemburg în beneficiul României postrevoluţionare. În 1977 a făcut premiera mondială a *Concertului de vioară* scris pentru el de compozitorul finlandez Einojuhani Rautavaara. Mai mulţi ani a fost director muzical al Festivalului Lapland din Rovaniemi (Finlanda). În anii '80, Eugen Sârbu a apărut ca solist şi dirijor al noii orchestre de cameră „European Master Orchestra“ cu care a susţinut concerte în Londra, la Festivalul Midem din Cannes, în Orient şi a înregistrat pe disc *Anotimpurile* de Vivaldi, *Concertul nr. 3, Adagio* şi *Rondo*, precum şi *Simfonia nr. 39* de Mozart pentru Compania franceză „Auvidis“. De asemenea, a înregistrat pentru EMI *Concertul* de Sibelius cu Orchestra Hallé, sub bagheta lui Ole Schmith.

În 1991, Eugen Sârbu a făcut primul turneu în România după o absenţă de 21 ani. El a început acest turneu în Galaţi cu un recital acompaniat de sora sa, pianista Carmina Sârbu, în cadrul căruia au răsunat pentru prima oară în Galaţi acordurile celebrei *Sonate Kreutzer* de Beethoven, după care au urmat *Concertul* de Max Bruch în Bucureşti cu Orchestra Naţională Radio sub bagheta lui Iosif Conta şi *Concertul* de Brahms cu Filarmonica Moldova din Iaşi şi cu Filarmonica „George Enescu“ sub bagheta lui Cristian Mandeal în Bucureşti şi apoi la Arad şi Timişoara.

Calităţile violonistice ale lui Eugen Sârbu sînt frecvent evidenţiate în cronicile muzicale publicate în New York Times care încă în 1977 a elogiat debutul său newyorkez în sala Metropolitan,[1] revistele Strad şi Classical Music din Londra, precum şi multe alte ziare europene şi americane. El a fost inclus în cartea *„The Great Violinists“* (Marii violonişti) de Margaret Campbell, unde cunoscuta autoare britanică apreciază că Eugen Sârbu din România posedă o facilitate tehnică desăvîrşită, excelînd în piese scurte pe care le cîntă cu naturaleţe şi considerabil farmec; este adevăratul recitalist“ [2] Eugen Sîrbu cîntă pe o vioară Stradivarius 1729, care a aparţinut lui Wieniawski.

Sylvia Marcovici (n. 1952)

Sylvia Marcovici s-a născut în oraşul Bacău în anul 1952. A început să studieze la vioară la vîrsta de cinci ani cu profesori locali la Şcoala de muzică din Bacău. Talent precoce, Sylvia Marcovici a devenit laureată a concursurilor din cadrul Festivalurilor naţionale ale Şcolilor şi Institutelor de muzică ţinute în Bucureşti în anii 1960, 1962, 1964, fiind cunoscută şi admirată în întreaga ţară. Curînd familia sa s-a mutat în mod special la Bucureşti în vederea continuării pregătirii ei la un nivel mai înalt, în raport cu cerinţele talentului ei. Ea s-a înscris ca elevă a Liceului de muzică „George Enescu“. În paralel a luat lecţii particulare cu renumitul pedagog al viorii Ştefan Gheorghiu, devenind mai tîrziu studenta acestuia în timpul studiilor ei la Conservatorul „Ciprian Porumbescu“ din Bucureşti.

Încă la vîrsta de 13 ani, Sylvia Marcovici a obţinut premiul I la Competiţia naţională din cadrul acelor celebre *Dialoguri la distanţă* organizate de Televiziunea Română în anii 1960 între toate regiunile ţării. Ea a participat atunci (1965) din partea regiunii Bacău, cîntînd dificila piesă *Introducere şi Tarantella* de Sarasate. Am admirat-o pentru nivelul tehnic excepţional, eleganţa mînuirii arcuşului pe care şi-a păstrat-o totdeauna intactă, ca şi pentru comunicativitatea interpretării sale. În 1969, ea a obţinut premiul II la Concursul internaţional de vioară „Jacques Thibaud" din Paris, considerat de fapt un *mare premiu,* deoarece premiul I nu a fost acordat, fiind al doilea tînăr din România, după Ştefan Ruha care obţine un astfel de premiu la acest redutabil concurs. În 1970 a cîştigat premiul I la Concursul internaţional „George Enescu" din Bucureşti, ultimul concurs din această serie desfăşurată între anii 1958-1970 în ţara noastră, cîntînd atunci cu mare succes dificilul şi frumosul *Concert* de Glazunov.

În 1967, la vîrsta de 15 ani, Sylvia Marcovici şi-a făcut debutul internaţional cu orchestra din Haga, iar în 1972 a fost solista Orchestrei London Symphony într-un concert special dirijat de Leopold Stokovski cu prilejul celebrării celei de a 90-a aniversări a acestuia, cîntînd *Concertul de Glazunov* care apoi a fost înregistrat pe disc de către Decca din Londra, realizînd astfel şi debutul său în discografia mondială. În anii 1970 Sylvia Marcovici a înregistrat pe disc cu pianistul Valentin Gheorghiu opt din ciclul celor 10 *Sonate pentru vioară şi pian* de Beethoven cu Casa Electrecord din Bucureşti.

Afirmîndu-se de atunci tot mai mult pe scena de concert internaţională, Sylvia Marcovici a apărut cu numeroase orchestre majore, incluzînd Filarmonica din New York sub bagheta lui Zubin Mehta, Orchestra din Philadelphia cu Eugene Ormandy, Orchestra Naţională din Washinton cu Rostropovici, Orchestra Simfonică din Chicago cu André Previn, Orchestra Concertgebouw din Amsterdam, Orchestra Academiei Santa Cecilia din Roma. Am ascultat-o de curînd la Londra cu Orchestra Royal Philharmonic, cîntînd *Concertul* de Max Bruch sub bagheta lui Placido Domingo. Am remarcat din nou tehnica ei strălucitoare, aceeaşi eleganţă, claritate şi sens în conducerea frazelor muzicale. Ea apare extensiv în Germania unde trăieşte cu soţul ei şi cei doi copii ai lor. De asemenea, a participat la festivaluri internaţionale ca Ravinia, Hollywood Bowl, Meadobrook şi Saratoga şi predă cursuri la Conservatorul din Saarbrücken şi la Festivalul „Tibor Varga" din Sion. Violonista americană nonagenară Ruth Ray afirma într-un interviu că cei doi violonişti contemporani favoriţi ai ei sînt Spivakov şi Sylvia Marcovici pentru „sunetul şi naturaleţea cîntatului lor expresiv şi pur". [3] Sylvia Marcovici este deseori prezentă în mijlocul admiratorilor ei din România.

Mihaela Martin (n. 1958)

O violonistă şi mai tînără care se afirmă puternic pe scena de concert internaţională este Mihaela Martin. Ea s-a născut la Bucureşti, la 10 septembrie 1958. Primele lecţii le-a luat la vîrsta de cinci ani de la tatăl său, violonist profesionist.

La vîrsta de şapte ani, Mihaela a devenit elevă la Liceul de Muzică din Bucureşti, sub îndrumarea profesoarei Elena Schnitzer, renumită în educarea deprinderilor cîntatului la vioară la începători. Sezisînd însuşirile elevei sale, profesoara i-a pus în studiu devreme piese dificile. Astfel, la nouă ani, Mihaela cînta piese ca: *Tambourin chinois* de Kreisler, *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski, *La Capricciosa* de F. Ries, *Moto Perpetuo* de Paganini şi *Perpetuum mobile* de Novacek. La 12 ani şi-a făcut debutul orchestral cu *Concertul* de Mendelssohn la Ateneul Român.

Curînd, Mihaela a cunoscut-o pe Silvia Marcovici, care era deja laureată a concursurilor „George Enescu“ şi „Jacques Thibaud“ şi cu care a menţinut timp de trei ani relaţii consultative, deosebit de utile pentru dezvoltarea sa violonistică, avînd în vedere surprinderea unor procedee folosite de colega mai în vîrstă şi cu experienţă mai mare, precum şi admiraţia Mihaelei pentru tînăra violonistă care se afirmase deja pe plan naţional şi internaţional. La vîrsta de 15 ani, Mihaela Martin a devenit eleva lui Ştefan Gheorghiu, care a rămas principalul ei îndrumător.

Martin şi-a stabilit de timpuriu o reputaţie bine meritată în cercurile muzicale. Începînd cu 1975, cînd avea doar 16 ani, a cîştigat premiul I la Concursul Internaţional al tinerilor violonişti de la Glasgow, al cărui juriu a fost prezidat de Yehudi Menuhin. Martin a devenit laureată a mai multor concursuri internaţionale de vioară: premiul I la Concursul Internaţional din Bordeaux (Franţa) în 1977, premiul I la concursul internaţional „Tibor Varga“, din Sion (Elveţia) în 1978, premiul II la Concursul „Ceaikovski“ în 1978, premiul II la Concursul Internaţional din Montreal în 1979, premiul V la Concursul „Regina Elisabeta“ din Bruxelles în 1980 şi, în sfîrşit, premiul I şi medalia de aur la concursul internaţional din Indianapolis (SUA) în 1982, devenind membră în juriul acestui concurs la ediţia din 1990.

Ea apreciază că toate aceste concursuri au reprezentat o şcoală a formării şi progresului ei ca violonistă, o trambulină care i-a dat curaj şi avînt în cariera violonistică. Desigur, este importantă calitatea concursurilor, valoarea şi nivelul lor, dar şi concursurile mici au funcţii importante, ca bază formativă pentru concursurile mari.

Mihaela Martin a devenit, prin concurs, solistă a Filarmonicii „George Enescu“ din Bucureşti, funcţie de înalt prestigiu în activitatea muzicală a ţării. Dar motive personale, generate de viziunea şi dorinţa ei de afirmare liberă pe plan internaţional, au determinat-o ca în 1986 să se stabilească cu soţul ei, medic de origine germană, în Germania. Activitatea ei concertistică s-a lărgit considerabil, pe baza numeroaselor angajamente pe care i le-au adus victoriile ei competiţionale. A cîntat mult în Suedia, unde are un impresar foarte activ, iar cu Orchestra din Göteborg a făcut un turneu la Festivalurile din Hong Kong şi Singapore. De asemenea, Martin a cîntat mult în Austria, Olanda, Italia şi, evident, în Germania. În vara lui 1988, a cîntat la festivalurile din Geneva, Schleswig-Holstein, Newport, Massachusetts (SUA) şi Korsholm în Vassa (Finlanda). Dar cu toate că a cîntat cu London Philharmonic într-un turneu în Germania şi cu Orchestra Simfonică BBC la Festivalul Primăvara la Praga, precum şi în Germania, nu a reuşit încă să cînte la Londra. În America, victoria sa la Concursul din Indianapolis i-a adus multe angajamente. Debutul ei la Carnegie Hall a fost calificat de New York Times ca „cel mai excitant debut al anului". [4] De asemenea, a cîntat la Biblioteca Congresului American din Washington şi a înregistrat, cu pianistul Paul Ostrofsky, un disc pentru Vox Cum Laude, în 1988, cu *Sonata în Fa minor* de Prokofiev şi *Fantezia în Do major* de Schubert.

Repertoriul ei este foarte larg, cu accent pe muzica romantică. Dar îi place mult să cînte lucrări de Bartok, Prokofiev, Stravinski, Korngold. Auzind că a fost descoperit de curînd în Cehoslovacia un *Concert de vioară* de Janacek, s-a interesat de el, dorind să-l cînte. A devenit binecunoscută curiozitatea ei pentru repertoriul nou, precum şi interesul manifestat în discuţiile despre muzică cu colegii. Pe măsura maturizării sale, Martin gîndeşte muzica, pe care „trebuie s-o iubeşti şi s-o respecţi, fiind cît mai aproape posibil de intenţiile compozitorului"[5]. În prezent, Martin este şi profesoară de vioară la Universitatea din Göteborg, în Germania.

Bujor Prelipcean (n.1948) şi cvartetul „Voces"

Bujor Prelipcean este un tînăr violonist, care s-a consacrat muzicii de cameră. El s-a născut la Rădăuţi, la 18 iulie 1948. A început studiul viorii la vîrsta de 7 ani, la Galaţi, cu violonistul Marcel Brumer (senior), aflat atunci în ultimii ani ai vieţii lui. Apoi, a devenit elevul Şcolii de muzică din Galaţi, la clasa cunoscutului pedagog al viorii, S. Nachmanovici. Studiile superioare le-a urmat la Conservatorul din Iaşi, sub îndrumarea profesorului Gheorghe Sârbu.

Bujor Prelipcean are o formaţie violonistică solidă, cu o comandă tehnică perfect pusă sub control. Curînd după terminarea Conservatorului, el s-a dedicat cu ardoare muzicii de cameră, înfiinţînd în 1973 cvartetul „Voces" cu instrumentişti valoroşi de aceeaşi formaţie şi cam de aceeaşi vîrstă: ***Anton Diaconu (n. 1950)*** la vioara a 2-a, ***Constantin Stanciu (n. 1954)*** la violă, ***Dan Prelipcean (n. 1951)***, fratele mai mic al liderului.

Cvartetul „Voces" este unul dintre ansamblurile muzicale româneşti cele mai solicitate în străinătate, astfel că, în fiecare an, are turnee internaţionale de mare succes. A susţinut concerte în aproape toate ţările europene — în Bulgaria, Grecia, Italia, Franţa, Germania, Ungaria, Suedia, Turcia, Uniunea Sovietică, Iugoslavia etc., — precum şi în China. Personal, am auzit la un post de radio un comentariu al unui muzician american care ascultase în Trieste acest cvartet, îi admirase calităţile interpretative remarcabile şi, la urmă, exprimîndu-şi un anumit regret, a spus: „Păcat că un astfel de colectiv muzical nu ajunge şi în America!"

Cvartetul „Voces" este prezent la numeroase festivaluri internaţionale — Bayreuth, Istanbul, Bordeaux, Salonic, Ierusalim, Viena, Bucureşti (Festivalul „George Enescu") — bucurîndu-se de aprecierea unor muzicieni de renume internaţional. Acest ansamblu, format din „interpreţi de înaltă clasă", după aprecierea revistei muzicale „Vjesnik" (Iugoslavia), a obţinut mai multe premii internaţionale, între care premiul I la Competiţia de muzică de cameră din Colmar, Franţa (1974), Medalia de argint la concursul „Maiul Muzical" din cadrul Festivalului tinerilor muzicieni din Bordeaux, Franţa (1976), premiul II la Concursul „Karl Klingler" din Hanovra (1979) etc.

Repertoriul acestui cvartet este vast. El cuprinde peste 80 de Cvartete, inclusiv toate cele 18 *Cvartete* de Beethoven. Am ascultat acest colectiv la unul din concertele susţinute la Bucureşti în cadrul integralei *Cvartetelor* de Beethoven. Am fost impresionat de nivelul tehnic şi interpretativ al acestui ansamblu. În adevăr, omogenitatea perfectă, intonaţia şi coordonarea acestor patru instrumentişti genera un fluid sonor echivalent cu al unei orchestre care umplea sala Radiodifuziunii cu acele vibraţii dense ale muzicii beethoveniene

Constantin Bogdănaş şi cvartetul „Athenaeum-Enesco"

Constantin Bogdănaş s-a născut la Braşov în 1950 şi a început studiul viorii la Şcoala de muzică din localitate. Apoi, a urmat Conservatorul din Bucureşti, la clasa profesorilor Ionel Geantă şi Ştefan Gheorghiu. Încă din anii studenţiei, Bogdănaş era deja cunoscut ca un virtuoz al viorii. Îmi reamintesc de un recital al său la Conservator cu piese de Wieniawski în care, într-adevăr, a excelat în bravură şi strălucire tehnică.

Captivat de muzica de cameră, Bogdănaş a fondat, în anii '70, un cvartet de coarde cu colegi de aceeaşi talie instrumentală: ***Florin Szigeti*** la vioara a doua (elev al lui George Manoliu), ***Dan Iarca*** la violă (elev al lui Anton Adrian Sarvaş şi Modest Iftinchi) şi ***Dorel Fodoreanu*** la violoncel (elev al lui George Iarosevici). Ceea ce caracterizează acest colectiv muzical, este comportamentul solistic al membrilor săi, concomitent cu o coordonare măiastră bazată pe muncă şi studiul partiturilor, transmiţîndu-se cu eleganţă şi precizie tema de la unul la celălalt şi conducînd la o sudură intonaţională osmotică, pînă la dimensiunile sonore ale unei orchestre întregi.

Acest cvartet s-a impus pe plan internaţional, odată cu obţinerea premiului II la concursul pentru cvartete de coarde de la Evian (Franţa), în 1977. Stabiliţi în Franţa în 1979 ei şi-au ales ca emblemă Cvartetul „Athenaeum-Enesco", exprimînd cultul pentru Enescu şi aderenţa la cultura muzicală românească, în general. Beneficiind ulterior de îndrumarea lui Sandor Vegh la Viena, cvartetul „Athenaeum-Enesco" se situează astăzi în eşalonul superior al formaţiilor genului cameral. Aceasta se reflectă în numeroasele angajamente în întreaga Europă, ca şi în distincţiile obţinute, între care Marele Premiu al Concursului internaţional de muzică de cameră de la Paris şi Marele Premiu decernat de Academia Franceză a Discului, pentru înregistrări cu lucrări de Weber, Beethoven, Brahms şi Bartòk.

Repertoriul acestui cvartet este vast şi cuprinde cca 110 lucrări de la Haydn, Schubert, Beethoven, Brahms la Bartok, Roussel, Prokofiev, Janacek, Webern şi, evident, la Enescu, a cărui muzică de cameră a fost explorată, pusă în scenă şi răspîndită peste tot în lume.

Am cunoscut acest cvartet la Londra în 1990 în timpul unui turneu şi m-am bucurat de succesul său şi de admiraţia publicului englez din Londra sau Cardiff pentru realizările lui excepţionale. Pot spune că sînt ataşat de aceşti tineri muzicieni entuziaşti, dăruiţi total muzicii de cameră, care nu numai că aduce interpreţilor şi ascultătorului bucurii inefabile, dar este şi o adevărată şcoală a progresului oricărui muzician, prin cerinţele de inteligenţă, organizare şi coordonare a materialului sonor, prin acuitate muzicală perfectă.

Entuziasmul meu pentru realizările excepţionale ale Cvartetului „Athenaeum-Enesco" a sporit enorm, cînd l-am ascultat la Ateneul Român din Bucureşti în cadrul Festivalului „George Enescu", ediţia 1991, cu cele două Cvartete, op. 22, de Enescu. Întreaga ţesătură sonoră a acestor lucrări enesciene desfăşurată, parcă, într-o pînză de mătase mîngîietoare, cu maiastre ondulaţii ordonate între cele patru instrumente ne aducea în minte complexa personalitate, nobleţea şi umanitatea creatorului lor, care se îndepărtează mereu de noi, dar care trăieşte cu fiecare operă, cu fiecare festival şi concurs în numele lui, în conştiinţa generaţiilor care se succed la infinit. Cunoscutul enescolog român, maestrul George Manoliu a felicitat după concert pe fiecare dintre membrii cvartetului, mulţumindu-le „pentru bucuria pe care ne-aţi adus-o în această seară muzicală memorabilă!". Într-adevăr, acest cvartet, al cărui lider este un violonist serios prin formaţie şi personalitate, Dinu Bogdănaş, îşi merită pe deplin onoarea numelui său.

Cristina Anghelescu (n. 1961)

Cristina Anghelescu s-a născut la Bucureşti, la 22 februarie 1961. A început studiul viorii la vîrsta de şase ani cu tatăl său, violonist în Orchestra Operei Române. Apoi, a studiat sub îndrumarea lui Ştefan Gheorghiu, absolvind Conservatorul din Bucureşti cu rezultate excepţionale. Talent remarcabil, Cristina Anghelescu se înscrie astăzi între cei mai tineri violonişti români de notorietate internaţională, fiind cîştigătoarea mai multor importante premii ale unor concursuri internaţionale de vioară: premiul I la Concursul „Alberto Curci" din Neapole (1983), premiul V la Concursul „Jacques Thibaud" din Paris (1981), premiul I la Concursul „Dr. Luis Sigall" din Vina del Mar-Chile (1985), premiul IV la Concursul „Ceaikovski" din Moscova (1986), premiul II la Concursul „Sibelius" din Helsinki (1990), neacordîndu-se premiul I.

Deşi se află la o vîrstă tînără, Cristina Anghelescu are un repertoriu vast şi diversificat, care se întinde de la compozitorii preclasici la cei contemporani. În cadrul repertoriului ei pentru vioară solo, se include cea mai mare parte a lucrărilor de Bach, Paganini, Kreisler, Ysaye, Hindemith, J. Absil, Milstein (Paganiniana) şi Bartok (Sonata pentru vioară solo). Între cele aproape 30 de concerte pe care le cîntă curent cu orchestre din ţară şi din străinătate se află *Concertele* de Bach, inclusiv *Dublul Concert în Re minor, Concertul pentru vioară, Triplul Concert* şi *Romanţele* de Beethoven, *Concertul pentru vioară* şi *Dublul concert* de Brahms, *Concertele* nr. 1, 2, 3, 4, 5 şi 7 şi *Simfonia concertantă* de Mozart, *Concertele* de Ceaikovski, Mendelssohn, Saint-Saëns, Glazunov, Prokofiev, Sibelius, *Simfonia Spaniolă* de Lalo, *Concertele* de Vivaldi etc. De asemenea, repertoriul ei cuprinde un număr important de *Sonate* şi piese de vioară şi pian (Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Dvorak, Franck, Prokofiev, Ravel, Debussy, Saint-Saëns, Chausson, Szymanowski, Ceaikovski şi Enescu, precum şi muzică de cameră de Beethoven, Brahms, Schubert, Valentin Gheorghiu.

Cîteva înregistrări pe disc Electrecord reproduc sunetul frumos al interpretării ei într-un perfect stil mozartian a *Concertelor nr. 1, 2, 7* şi a *Rondo*-ului *in Sol major* de Mozart.

Cristina Anghelescu este foarte activă pe scena de concert românească, precum şi în cadrul unor turnee internaţionale. Ea a cîntat cu mari orchestre europene, ca: Filarmonicile din Berlin, Dresda, Potsdam, Hallé, Praga (inclusiv în cadrul Festivalului „Primăvara la Praga"), Budapesta, Helsinki, Madrid, sub bagheta unor dirijori ca Pëtr Vronski, Antonin Witt, Carlo Prato, Samuel Muni, Niksa Bareza, Yves Prin, Leonid Nikolaev, Edvard Civjel, Sergiu Comissiona, Jukka Pekka Saraste, Leif Seperstam.

Am ascultat-o pe Cristina Anghelescu în concertul de Brahms şi, mai recent, în *Anotimpurile* de Vivaldi. În multe privinţe îmi reaminteşte pe Victoria Mullova privind prestanţa scenică, eleganţa şi maniera de mînuire a arcuşului. Tonul mare, frumos colorat printr-un vibrato deosebit de flexibil în principal din poignet şi deget, ca şi siguranţa tehnică conferă interpretării ei o forţă continuă de intercomunicare cu publicul ascultător. Pe bună dreptate, cronicarul de la „El Mercurio" (Chile) o caracteriza pe Cristina Anghelescu ca „o natură solistică, a cărei personalitate şi sensibilitate se combină cu marele ei dar tehnic şi experienţa scenei de concert".

Liliana Ciulei—Atanasiu (n, 1958)

Liliana Ciulei—Atanasiu s-a născut în Bucureşti, la 25 mai 1958. A început studiul viorii la 5 ani, iar la vîrsta de 9 ani a apărut într-un recital la Televiziunea Română. Ea s-a format ca violonistă sub îndrumarea a doi reputaţi pedagogi români — George Manoliu şi Ştefan Gheorghiu, absolvind cu brio Conservatorul din Bucureşti. Din fragedă tinereţe a arătat pasiune şi voinţă în studiul viorii, însuşindu-şi un vast repertoriu — de la preclasici la contemporani, inclusiv compozitori români. Şi în prezent lucrează zilnic între 3 şi 13 ore, astfel că tehnica sa a ajuns la un nivel, încît naturaleţea şi lipsa oricărui efort apare ca normalitate a manierei sale violonistice iar muzica curge liber şi convingător din vioara sa. Este ceea ce am observat recent în *Concertul* de Beethoven pe care l-a interpretat în Bucureşti cu orchestra de cameră a Radioteleviziunii, sub bagheta lui Ludovic Bacs, excelînd prin bogăţia sonorităţii, acurateţea intonaţională, vibratoul expresiv, precum şi prin estetica mînuirii arcuşului. Deşi are mîna mică, tastiera era călcată în cele mai rapide pasaje cu precizie acolo unde punctul de contact corespunde lungimii exacte a segmentelor corzilor şi deci înălţimii obiective a sunetului. Fireşte, un rezultat al practicii zilnice şi conştiente. De aici pînă la simţirea muzicii nu mai era nici o distanţă. Sensibilitatea sa era evidentă la fiecare frază muzicală.

Liliana Ciulei este deţinătoarea mai multor premii internaţionale. Încă la vîrsta de 18 ani ea a cîştigat premiul I la prestigiosul concurs „Paganini" din Genova (1976), fiind primul român care a cîştigat această distincţie. De asemenea a obţinut premiul I la concursurile internaţionale „Tibor Varga" (Sion, Elveţia) şi „Abbado" (Sondrio, Italia), precum şi alte premii la concursurile „Curci" (Neapole, Italia), „Nielsen" (Danemarca), „Wieniawski" (Polonia).

Activitatea sa concertistică internaţională s-a desfăşurat în turnee atît în Europa, cît şi în cele două Americi şi în Asia. Liliana Ciulei a cîntat la Palatul Naţiunilor Unite din Geneva, la Casa Memorială Bartok din Budapesta, în Marea Sală a Conservatorului „Ceaikovski" din Moscova, în Alice Tully Hall din Lincoln Center din New York, precum şi în cadrul renumitelor festivaluri din Bayreuth (Germania), Marlboro şi Norfolk (SUA), iar la Festivalul „Enescu" din 1991 a prezentat *Concertul* de Ceaikovski.

Apreciată de public şi critici pentru echilibrul între tehnica perfectă, acurateţe supremă, emoţie şi imaginaţie, Lenuţa Ciulei este aplaudată nu numai pentru siguranţa legendară în *Concertul* de Paganini sau strălucirea pasajelor din *Scherzo-Tarantella* de Wieniawski ci şi pentru maturitatea interpretării *Sonatelor* de Bach. Ea este de asemenea un recitalist ideal şi un mare iubitor al muzicii de cameră; organizînd propriul trio cu soţul ei, violoncelistul George Atanasiu şi cu pianistul Brady Millican în America, precum şi trio-ul „Vila Lobos" cu Monique Duphill şi Florian Ebersberg în Caracas (Venezuela).

Liliana Ciulei a dovedit mult curaj şi perseverenţă în susţinerea carierei sale, animată de idealul muzicii şi ambiţia de a învinge. În prezent trăieşte la Philadelphia cu soţul ei şi cei doi băieţi gemeni care la vîrsta de 9 ani au şi început să se afirme în viaţa muzicală — unul la vioară iar celălalt la violoncel — continuînd pe alt plan şi în alte condiţii tradiţia familiei.

Gabriel Croitoru (n. 1965)

Gabriel Croitoru s-a născut în Galaţi la 20 august 1965, şi a început studiul viorii la şase ani la Liceul de muzică din Galaţi, la clasa profesorului Ionel Nistor. La vîrsta de 10 ani, a debutat în public cu *Concertul „Adelaide"* de Mozart sub bagheta lui Gabor Kiss. Apoi, a continuat studiul viorii la Liceul de artă „George Enescu" din Bucureşti sub îndrumarea lui Mihai Constantinescu. În 1987, a absolvit Conservatorul din Bucureşti la clasa profesorului Modest Iftinchi, lucrînd din 1981 şi sub îndrumarea lui Ştefan Gheorghiu.

Gabriel Croitoru a făcut progrese rapide, manifestîndu-se curînd ca un virtuoz al viorii. Astfel, la vîrsta de 18 ani a debutat la Bucureşti cu Orchestra Naţională Radio, cîntînd *Concertul nr. 1* de Paganini sub bagheta lui Horia Andreescu, pentru ca ulterior să-l văd la Televiziune cîntînd cu aceeaşi orchestră dificilul *Concert nr. 1 în Fa diez minor* de Wieniawski, pe care puţini violonişti se încumetă să-l atace.

Gabriel Croitoru are un bogat palmares competiţional: „Lira de Aur" la Concursul Naţional „Ciprian Porumbescu" de la Suceava (1978), premiul I la Concursul „Wieniawski" din Lublin (1979), premiul IV la Concursul „Fritz Kreisler" din Viena (1983), Premiul şi bursa Fundaţiei „Samson François" de la Concursul „Jacques Thibaud" din Paris (1984), premiul II la Concursul „Tibor Varga" din Sion, Elveţia (1985), premiul III la Concursul „Paganini" (1985), premiul II la Concursul „Zino Francescatti" din Franţa considerat ca şi „marele premiu", pentru că nu s-a acordat premiul I (1987). De curînd, Gabriel Croitoru şi-a consolidat confirmarea internaţională cu obţinerea premiului I la Concursul „Sarasate" din Spania şi a premiului pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de Sarasate (1991).

Activitatea concertistică a lui Gabriel Croitoru este bogată, prin concertele susţinute cu orchestrele majore din ţară şi prin mai multe turnee internaţionale în Bulgaria, Cehoslovacia, Germania, URSS, Franţa, China, Spania, Italia etc.

Repertoriul său este întins şi diversificat, cuprinzînd 26 de concerte între care 6 concerte de Mozart, ambele Concerte de Wieniawski, Paganini nr. 1, Brahms, Beethoven, Ceaikovski, Dvorak, Sibelius, Haciaturian etc., apoi 40 de sonate cu pian, incluzînd cele trei Sonate de Brahms, cele trei Sonate de Enescu şi Sonata în Mi bemol de Strauss. De asemenea, în repertoriul său un loc însemnat îl ocupă Sonatele şi Partitele pentru vioară solo de Bach şi Sonatele Solo de Ysaye. La acestea se adaugă un mare număr de piese de virtuozitate de Bazzini, Paganini, Sarasate, Kreisler etc. Însuşirea acestui repertoriu vast este dovada unui talent violonistic real, deoarece definiţia talentului încorporează înclinaţia spre muncă.

În prezent, Gabriel Croitoru este solist al Filarmonicii din Ploieşti.

Alţi tineri violonişti şi aspiranţi spre gloria viorii

Desigur, poporul român, la care vioara este un instrument popular, generează continuu talente care, din fragedă tinereţe, îşi manifestă atracţia spre vioară. Dar perspectiva lor spre consacrare depinde în mod evident de voinţa şi clarviziunea lor, de susţinerea familiei, de calitatea îndrumării, dar şi de factori aleatori, nu totdeauna controlabili. Personal, am cunoscut mulţi violonişti tineri şi foarte tineri cu promisiuni de viitor.

Florin Croitoru (n. 1969) s-a născut în Galaţi şi este fratele mai mic al lui Gabriel. A început studiul viorii la şase ani, devenind de la vîrsta de şapte ani elevul Liceului de artă „George Enescu" din Bucureşti, unde a studiat cu profesorii Cristina Ardeleanu, Valeriu Rogacev şi cu violonistul Mihai Constanninescu. În 1991, a absolvit Accdemia de Muzică din Bucureşti la clasa profesorilor Modest Iftinchi şi Ştefan Gheorghiu.

La vîrsta sa, el posedă un repertoriu echilibrat de concerte, sonate şi piese instrumentale şi este laureat al mai multor competiţii de vioară: premiul I la Concursul „Ciprian Porumbescu" de la Suceava (1983), premiul II la Concursul din Schöntal în Germania, premiul III la concursurile „Jaroslav Kocian" din Praga şi „Romano Romanini" din Brescia, Italia„premiul II la concursul „Tibor Varga" din Sion, Elveţia, în 1990, premiul III la concursul din Köln (1990), iar recent şi-a adăugat şi premiul II la faimosul concurs „Paganini" (1991), precum şi premiul V la primul Concurs internaţional din Wellington - Noua Zeelandă (1992).

Dorina Mangra (n. 1960) s-a născut la Cluj-Napoca, unde şi-a făcut studiile de vioară, absolvind în 1983 Conservatorul „Gheorghe Dima", la clasa profesoarei Victoria Nicolae. La vîrsta de 15 ani a obţinut trofeul „Lira de aur" la concursul celor mai tineri interpreţi, de la Suceava. După absolvirea Conservatorului şi pe baza succeselor la competiţiile internaţionale din Zagreb (1981), Markneukirchen (1983), Sion (1984) şi a apariţiilor sale cu orchestre din ţară şi străinătate, Dorina Mangra a devenit solistă a Filarmonicii din Oradea. Am ascultat-o la Galaţi, cu Concertul de Bruch, a cărui interpretare plină de energie, temperament şi fermitate mi-a sugerat că mă aflam în faţa unei soliste de perspectivă între tinerii generaţiei sale de violonişti, fapt confirmat apoi de înregistrarea sa pe disc „Electrecord“ a Concertului în Re major pentru pian, vioară şi orchestră de coarde, op. 21, de Chausson, alături de pianista Dana Borşan şi orchestra simfonică a Filarmonicii din Oradea, dirijată de Ervin Acél.

Pe tînărul violonist ***Florin Ionescu-Galaţi (n. 1970)*** l-am ascultat cu *Introducere şi Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns în cadrul Festivalului Muzicii de cameră din Braşov, în iulie 1991. El a început să studieze vioara la cinci ani cu tatăl său, violonist şi dirijor. Apoi a lucrat cu profesorul Radu Hamza la Şcoala de muzică din Braşov, iar în prezent este student la Academia de Muzică din Bucureşti la clasa maestrului Ştefan Gheorghiu. Interpretarea pe care Florin Ionescu-Galaţi a dat-o unei pretenţioase lucrări de muzică franceză, ca *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns, i-a dezvăluit o serie de calităţi violonistice remarcabile: tehnică curată, înţelegerea stilului, sonoritate expresivă, claritate şi ritm în executarea *spiccato*-urilor din ultima pagină a Rondo-ului. A fost, de asemenea, impresionantă interpretarea *Concertului nr. 1* de Paganini în cadrul spectacolului Fundaţiei „Klaus Brambach“ organizat în beneficiul sinistraţilor inundaţiilor din Moldova, sub patronajul preşedintelui ţării. S-au putut observa, pe ecranul televizorului forţa de concentrare a violonistului, egal susţinută pe tot parcursul concertului, claritatea sonoră a pasajelor dificile, inclusiv a mijloacelor de expresie proprii paganiniene, tehnică facilă şi sigură, calităţi solistice care au ieşit în evidenţă chiar în condiţiile cînd a fost acompaniat doar de un pian. Şi totuşi, interpretarea aceluiaşi concert în cadrul finalei ultimei ediţii a Concursului „Enescu“ i-a adus doar premiul IV.

Merită, de asemenea, semnalată recolta românească de premianţi ai ultimei ediţii a Concursului internaţional „George Enescu“ (1991) care a avut loc după o pauză dureroasă de 21 ani. Astfel, ***Doru-Claudiu Vornicelu (n. 1973)*** a obţinut premiul I cu *Concertul* de Ceaikovski la finală, ***Bogdan-Marius Zvorişteanu (n. 1970)*** a cîşigat premiul III cu acelaşi *Concert* de Ceaikovski, iar ***Irina-Roxana Mureşanu (n. 1971)*** a obţinut premiul V cu Concertul de Mendelssohn. Cine ştie cîte talente româneşti ar fi putut fi scoase la suprafaţă de cele cinci ediţii ale concursului „Enescu“, care n-au mai avut loc!

Menţionez de asemenea, pe tînărul violonist ***Liviu Prunaru*** care a obţinut premiul I la Concursul internaţional de vioară „Lipizer“ din Gorizia (Italia), primind, pe lîngă o sumă mare de bani, o vioară nouă construită de lutierul italian Puni şi angajamente pentru o serie de concerte în următoarele trei stagiuni. Trevor Williams scria în articolul „Lipizer Contest“ publicat în revista „Strad“ care apare la Londra (februarie 1992): „Prunaru a avut un fin gust şi a fost cel mai muzical şi mai sigur de-a lungul concursului. El a fost considerat cel mai pregătit pentru nivelul şi exigenţele însuşirii Concertelor care au făcut parte a acestui premiu“. Un alt violonist care se afirmă pe scena de concert printre numeroşii tineri talentaţi de azi este ***Remus Azoiţei (21 ani),*** a cărui Simfonie Spaniolă de Lalo interpretată recent la Galaţi, de unde este originar, îl prezintă ca pe un violonist cu reale perspective.

În aprilie 1991, am fost emoţionat văzînd steagul României noi fluturînd, alături de alte 17, sus, pe faleza înaltă la Oceanul Atlantic, la Folkestone, în Anglia, deasupra faimoasei săli subterane de concerte, unde se desfăşura concuusul internaţional de vioară „Yehudi Menuhin". Printre concurenţi se aflau şi două tinere românce, cunoscute deja prin manifestările lor în viaţa muzicală din ţară. ***Julieta-Luminiţa Mihai (n. 1969)*** participantă la secţia seniori a concursului, este studentă la Cluj, la clasa lui Andrei Agoston. Interpretarea Sonatei a II-a de Bach reflecta prin sonoritate, ritm, profunzime şi accente, maniera sobră a maestrului ei clujean. A doua concurentă era ***Corina Belcea (n.1975),*** la secţia juniori. Este elevă la Liceul de muzică „Ion Vidu" din Timişoara la clasa profesorului Radu Bozgan, luînd lecţii şi la Bucureşti cu maestrul Ştefan Gheorghiu. Corina este deja purtătoare a unor premii internaţionale (premiul I la concursul din Kloster-Schöntal din Germania, premiul II la concursul „Jaroslav Kocian" din Praga). Interpretarea *Concertului în Si minor* de Saint-Saëns pe care am ascultat-o la Londra şi apoi la Radio Bucureşti într-un concert al Fundaţiei „Brambach" este plină de înţelegere, strălucire şi fluiditate sonoră. În prezent, ea este elevă la Şcoala din Stoke d' Abernon, în Anglia, la invitaţia personală a lui Yehudi Menuhin.

Este demn de semnalat rolul important şi generos al Fundaţiei „Brambach", creată de diplomatul german la Bucureşti, Klaus Brambach, în descoperirea tinerelor talente şi promovarea lor în ţară şi în Germania prin organizarea de gale ale celor mai tinere talente la Bucureşti sau la Sinaia. Astfel în gala de la Sinaia din august 1991, s-au evidenţiat ***Cristina Ganţolea*** şi ***Iunia Frandeş.*** Alţi tineri se află într-un stadiu mai avansat, cum este ***Alexandru Tomescu*** (14 ani), ai cărui părinţi sînt profesori de vioară (mamă) şi de pian (tatăl).

Pe scena Festivalului Muzicii de Cameră din Braşov (1991) s-a perindat un număr însemnat de reale talente tinere şi foarte tinere: ***Irina Gruia*** cu *Concertul „Adelaide"* de Mozart, ***Tiberiu Buta*** cu *Concertul nr. 9* de Bériot, ***Corina Rainer Cioinaru*** cu *Concertul* de Kabalevski, ***Melinda Dumitrescu*** cu *Tarantella* de Sarasate, ***Mihaela Oprea*** cu *Capriciul basc* de Sarasate, ***Nicolae Lucian Bică*** cu *Tzigane* de Ravel, ***Cristina Buciu*** cu *Sonata nr. 1* de Prokofiev.

Desigur, această consemnare a tinerilor noştri care se afirmă cu putere în arta viorii, ar putea continua. Numărul lor este astăzi în creştere şi continuă să crească în raport cu îmbunătăţirea condiţiilor în care se dezvoltă cultura şi arta în ţara noastră. Poate peste un timp va fi nevoie de o monografie mai amplă, destinată cuprinderii multora dintre micii violonişti de astăzi care, atunci, în viitor, vor fi mari!

O. VIOLONIŞTI DIN BULGARIA ŞI GRECIA

Spaţiul european al artei viorii cuprinde, de asemenea, Peninsula Balcanică cu ţări ca Bulgaria, Iugoslavia şi Grecia, ale căror popoare au o bogată istorie muzicală izvorîtă din talentul lor nativ cu accente orientale şi cu inflexiuni sentimentale pline de ritm şi poezie. În muzica populară din Balcani, idiomul muzical este cel diatonic, ca oriunde în Europa, dar unele elemente cromatice, cu semnale ale gamei pentatonice sau sub-pentatonice şi cu ritmuri asimetrice, se datoresc influenţei arabe şi turceşti. Sînt cunoscute „ritmurile bulgare" în muzica acestei regiuni care iau acele forme săltăreţe, pline de voioşie în muzica instrumentală. Dacă în Bulgaria cîntecul vocal era susţinut mai mult cu instrumente de suflat, în Grecia, cîntecul epic era acompaniat cu diferite tipuri de instrumente cu coarde, cum era lira sau bouzouki.

Aceste tradiţii muzicale profund populare au dus la dezvoltarea treptată a muzicii instrumentale în formele ei variate, inclusiv a artei viorii. Conservatoarele din Sofia, Plovdiv sau Atena sînt astăzi centre reputate ale şcolii de vioară din această parte a Europei. Am avut posibilitatea de a cunoaşte personal şi asculta în concert pe cîţiva dintre violoniştii bulgari şi să obţin unele date biografice de la Agenţia „Sofia Concert", a cărei amabilitate şi promptitudine o menţionez cu respect. 1)

Stoika Milanova (n. 1945) s-a născut la Plovdiv şi a început să cînte la vioară la vîrsta de patru ani, sub îndrumarea tatălui ei, Trandafil Milanov. Apoi, a studiat la Şcoala de muzică de stat din Sofia pînă la vîrsta de 18 ani. În perioada următorilor cinci ani, Milanova a studiat la Conservatorul din Moscova cu David Oistrach.

Talent precoce, Stoika şi-a susţinut primul recital la vîrsta de nouă ani, iar la 17 ani ea era deja solistă cu orchestre renumite din Bulgaria şi ţări din Europa de Est, inclusiv România. În timpul studiilor cu Oistrach, Milanova a dat concerte în mod regulat la Moscova şi în toată Uniunea Sovietică.

În 1962, ea obţine primul premiu internaţional — Medalia de Aur şi Premiul Special al Festivalului Mondial al Tineretului şi Studenţilor din Helsinki. A urmat apoi, în 1967, o victorie remarcabilă — premiul II la redutabilul concurs internaţional de vioară „Regina Elisabeta" din Bruxelles, după care a primit mai multe angajamente de concerte în Belgia, Olanda, Franţa şi Portugalia. În 1970, Milanova a obţinut Premiul I şi Premiul publicului la concursul „Carl Flesch" din Londra, după care ea a început să cînte cu orchestrele importante din Londra şi din Anglia, bucurîndu-se de aprecieri elogioase din partea publicului şi a criticii muzicale. Marele cotidian londonez Times apreciază că „printre excelenţii violonişti tineri ai zilelor noastre, ea se relevă ca o artistă de o valoare excepţională prin stilul şi dinamica sa proprie". Am avut prilejul s-o ascult pe Milanova la Londra cu *Concertul* de Max Bruch, în compania Orchestrei Bulgare din Sofia. Tonul, claritatea frazelor muzicale şi puritatea intonaţiei respira structura sa formativă sub îndrumarea lui David Oistrach. Talentul poetic şi forţa de expresie, precizia şi disciplina succesiunii sonore în ansamblu, incluzînd realizarea strălucitoare a pasajelor tehnice, sînt caracteristici pregnante ale interpretării ei muzicale. Este o personalitate autentică, care transmite în mod convingător muzica pe care o interpretează. Cîntă, de asemenea, cu numeroase orchestre din Europa. Primul turneu efectuat de Milanova în Statele Unite a fost în 1968, fiind invitată de mai multe oraşe, de la San Francisco la New Orleans. În 1976, a făcut un turneu în Extremul Orient, cîntînd cu Orchestra Simfonică Yomiuri Nippon din Tokio. Totodată, Milanova a fost solistul Orchestrei engleze Hallé în turneul ei în Hong-Kong. În acelaşi an, a realizat un turneu în Australia.

De la o vîrstă foarte tînără, Stoika Milanova a format cu sora sa, Dora Milanova, un valoros „Duo", începînd din 1964 să susţină concerte în Belgia şi în alte ţări. Surorile Milanova obţin mari succese în Europa, Statele Unite şi Japonia. În afara recitalurilor susţinute de acest Duo celebru, Stoika Milanova a susţinut recitaluri cu Radu Lupu şi Malcolm Frager. Cu acesta din urmă a făcut înregistrări pe casete BASF a unor întregi serii de duo-sonate.

Repertoriul ei este foarte larg şi variat ca stil şi epocă, care îi asigură totdeauna şansa de a se integra cu uşurinţă în comenzile impresarilor, ale orchestrelor şi ale cererii pieţii muzicale foarte diversificate de astăzi. Acest repertoriu cuprinde 25-30 de concerte pentru vioară şi orchestră de compozitori de la preclasici la contemporani. Printre aceste concerte se află Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Wieniawski, Brahms, Bruch, Sibelius, Ceaikovski, Prokofiev, Shostakovici, Bartók, şi alte opere pentru vioară şi orchestră. Repertoriul ei cuprinde de asemenea *Sonatele pentru vioară şi pian* de Beethoven, Brahms, César Franck, Debussy, Ravel, Prokofiev şi altele. Trebuiesc adăugate lucrările pentru vioară solo, între care integrala *Sonatelor solo* de Bach şi Ysaye.

Stoika Milanova este binecunoscută în discografia actuală. Casa de discuri Decca a înregistrat interpretarea unei suite de *Concerte branderburgice* cu Karl Münchinger şi Orchestra de muzică de cameră din Stuttgart. În Bulgaria, a înregistrat mai multe interpretări cu firma „Balkanton", ale cărei discuri sînt vîndute în Europa de Vest prin firma „Harmonia Mundi". De curînd, a apărut pe piaţa de discuri a Londrei o casetă cu două discuri compact înregistrate de Balkanton cu două concerte — *Concertul* de Beethoven cîntat de Stoika Milanova cu Orchestra „Philharmonia Bulgarica", sub bagheta lui Vasil Stefanov şi *Concertul* de Brahms cîntat de Mincio Mincev cu aceeaşi orchestră. Este demn de remarcat că înregistrarea de către Stoika Milanova a celor două *Concerte* de Prokofiev a obţinut Marele Premiu al Discului la Paris şi Premiul Naţional al Radiodifuiiunii şi Televiziunii belgiene. Într-adevăr, pot aprecia că interpretarea acestor două *Concerte* ale lui Prokofiev, de dificultate transcedentală şi de o muzicalitate aparte, este superbă, unică, prin tonul ei imens, prin claritatea stilului lui Prokofiev, strălucirea tehnică, forţa şi pasiunea cu care Stoika Milanova le cîntă pe amîndouă la fel de frumos şi de convingător.

Mincio Mincev (n. 1950) s-a născut la Gabrovo în 1950. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani, iar la 9 ani a susţinut primul său recital public. Apoi a fost elevul Şcolii de muzică din Sofia, devenind laureat al festivalurilor naţionale din 1959, 1961 şi 1964. După absolvirea, cu rezultate remarcabile, a acestei şcoli medii de muzică, Mincev a absolvit studiile Conservatorului de stat din Sofia. În continuare, Mincev a studiat la Guidhall School of Music din Londra cu Yfrah Neaman.

Mincio Mincev este cîştigătorul unui număr de premii internaţionale majore în concursuri de vioară. Astfel, în 1967, a obţinut premiul IV la concursul internaţional de vioară „Wieniawski" din Poznan. În 1970, a obţinut Premiul II la Concursul Internaţional „Paganini" din Genova (cînd nu a ost acordat Premiul I), pentru ca, în 1974, să cîştige Premiul I absolut, cîntînd la concertul de gală cu vioara Guarnerius — „Il Cannone" a lui Paganini. În 1974, Mincev a obţinut premiul I la Concursul Carl Flesch din Londra, împreună cu premiul publicului şi premiul pentru interpretarea *Sonatei* de Beethoven.

Aceste succese i-au deschis drumul spre cariera internaţională. Evident că o vioară de calitate este o condiţie majoră în acest proces de pătrundere pe scena de concert internaţională. Prin comportamentul său şi prin însăşi ecoul talentului său în mediul muzicienilor, Mincev a avut şansa unică de a cînta, între 1974 şi 1976, pe faimoasa vioară Guarnerius care i-a aparţinut lui Joseph Szigeti şi care i-a fost dată de către Nikita Magaloff şi soţia sa, fiica lui Szigeti, în semn de înaltă apreciere a artei sale. Din 1977, Mincev cîntă pe vioara Stradivarius — „Baron Wittgenstein" (1716), care a fost cumpărată special pentru el de către guvernul bulgar.

Mincev are un repertoriu foarte extins în domeniul concertelor de vioară, care se întinde de la Bach la contemporani, incluzînd concertele de Vivaldi, Telemann, Bottesini, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bruch, Vieuxtemps, Ceaikovski, Paganini (1, 4, 5), Wieniawski, (1, 2), Dvorak, Szymanowski, Bartók, Prokofiev, Shostakovici, Haciaturian etc., în total 34 de concerte cu orchestră. De asemenea, repertoriul său include *Sonatele pentru vioară solo şi cu pian* de Bach, *Sonatele* de Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, Franck, Ysaye, Prokofiev şi piese de virtuozitate de Paganini, Wieniawski şi alţii.

Mincio Mincev a cîntat ca solist cu multe orchestre majore din Europa şi America. Astfel, a cîntat cu orchestrele londoneze Royal Philharmonic, London Mozart Players, London Symphony, precum şi cu orchestre din Germania, Elveţia, Franţa, Italia, România şi din Statele Unite şi Mexic, sub bagheta unor mari dirijori ca Sir Charles Groves, Sir Alexander Gibson, Neville Marriner, Leonard Slatkin, John Eliot Gardiner, Mircea Cristescu şi alţii. Am avut prilejul să-l cunosc personal şi să-l ascult pe Mincev cu *Concertul nr. 5* de Mozart pe care l-a cîntat la Festivalul „Midem" de la Cannes, Franţa, în 1986 şi apoi cu un *Concert* de Mozart şi cu *Meditaţie* de Massenet într-un aranjament orchestral propriu în 1989, la Bucureşti, în compania Orchestrei Naţionale Radio. În opinia mea, Mincev este un virtuoz şi un poet al viorii. Bogăţia tonală, siguranţa şi uşurinţa naturală a tehnicii sale strălucitoare — care generează lipsa oricărui efort în trecerea cu claritate peste pasajele dificile, mi se par caracteristici organice ale interpretării violonistice a lui Mincev. Aceste trăsături ies şi mai mult în evidenţă ascultînd înregistrarea superbă a *Concertului nr. 5* de Paganini. După cum sublinia ziarul irlandez „The Irish Times", în 1982, „el pare să combine perfecţiunea fără efort a tehnicii lui Ricci, excelenţa ritmică şi melodică a lui Grumiaux, înţelegerea plină de bogăţie şi căldură a lui Stern şi inteligenţa muzicală a lui Menuhin".

Mincev a acordat o atenţie deosebită înregistrării pe disc a interpretării sale, conştient de rolul discului în promovarea unei cariere violonistice, precum şi în fixarea unei interpretări originale în istoria sonorităţii muzicale ca sursă de informare pentru tineret şi ca orientare în vasta diversitate a interpretării muzicale. Astfel, a înregistrat cu compania bulgară „Balkanton" *Concertele* de Ceaikovski, Brahms, Mozart (3,4), Haydn, Paganini, (Nr. 5), Bottesini, precum şi *Sonate* de Beethoven (5,8), de Bach (*Nr. 4 pentru vioară şi pian*), de Tartini. De asemenea, a înregistrat cu compania „Decca" şi Orchestra Naţională din Londra solourile de vioară din Frumoasa din Pădurea Adormită şi Lacul Lebedelor de Ceaikovski

Mincev este un violonist cu mari resurse tehnice şi muzicale, apreciat în ţara sa, precum şi peste hotare. În 1988, a fost membru în juriul concursului „Carl Flesch“ din Londra, iar în prezent are cursuri de măiestrie în Germania. Cît despre valoarea sa ca violonist bulgar, aș aminti cuvintele lui Menuhin, președintele juriului la Concursul „Carl Flesch“ din 1974, cînd Mincev a cîștigat Premiul I: „...Trebuie să fie o mare sursă de mîndrie pentru poporul bulgar că dl. Mincio Mincev a cîștigat premiul întîi al concursului „Carl Flesch“ din Londra. Ca Președinte al juriului, aș dori ca fiecare ins din Bulgaria să cunoască ce mare violonist este Mincev și cum el a mișcat audiența și juriul cu un atît de mare entuziasm“.

Pentru realizările sale excepționale în arta viorii, lui Mincio Mincev i s-a oferit titlul onorific de laureat al premiului „Dimitrov“. De asemenea, este Artist Emerit al Republicii Bulgaria și purtător al Lirei de Aur — un premiu al Uniunii Muzicienilor din Bulgaria.

Valentin Stefanov (n. 1948) s-a născut la Sofia în 1948. El a absolvit Conservatorul de stat din Sofia cu profesorii Leon Surujon și Vladimir Avramov. Apoi a continuat cu o specializare la Profesorul Yfrah Neaman din Londra. Talentul său precoce a fost observat cînd avea 13 ani și a fost ascultat de Leonid Kogan, care a remarcat atunci „excepționalul său auz pentru muzică, frumusețea tonului și simțul pentru construcția frazei muzicale“.

Realizările artistice ale lui Ștefanov au primit curînd aprecieri excelente. La vîrsta de 11 ani, cîștigase deja distincții și premii în diferite competiții și festivaluri bulgare. Este cîștigătorul celui de al Nouălea Festival al Tineretului din Sofia în 1968 și laureat al concursurilor internaționale de vioară „Jacques Tibaud“ din Paris (1971), Montreal — Canada (1972), „Viana da Mota“ din Lisabona (1973) și „Carl Flesch“ din Londra (1978).

Activitatea sa de concert, susținută de tehnica și muzicalitatea sa înnăscută, i-au adus recunoașterea deplină atît în țară cît și peste hotare. Cunoscutul compozitor bulgar Pancio Vladigherov spunea în 1977: „Valentin Ștefanov este un foarte dotat violonist, cu o maturitate surprinzătoare pentru vîrsta sa, și arată un mare talent“ (Sofiaconcert). Valentin Ștefanov a cîntat în URSS, Ungaria, Polonia, Cehoslovacia, România, Germania, Iugoslavia, Portugalia, Cuba, Austria, Anglia, Turcia, Spania, Grecia etc. Iată o apreciere din ziarul spaniol „Diario espanol“, Taragona: „...În *Concertul pentru vioară* de Mendelssohn am avut șansa de a asculta ca solist pe violonistul Valentin Ștefanov, care a demonstrat o tehnică excepțional de fină. Interpretarea sa a fost marcată de luminozitate și sonoritate. A fost un interpret demn de această piesă, scrisă pentru marii violoniști. Interpretarea sa a fost de prim rang.“ (Sofiaconcert).

Realizările sale artistice înalte, combinate cu vastul său repertoriu, fac din Valentin Ștefanov un foarte binevenit oaspete pe scenele de concert europene și mondiale, cu programe de recital sau ca solist al orchestrelor simfonice.

Eugenia-Maria Popova (n. 1952) s-a născut în orășelul Șumen. Ea a absolvit Școala de muzică „L. Pipkov“, de grad secundar, din Sofia, cu medalia de aur. Apoi și-a continuat formația muzicală la Conservatorul din Moscova cu Leonid Kogan, unde a obținut diploma de absolvire cu onoruri. Leonid Kogan a caracterizat-o pe Popova ca „un extrem de capabil violonist și muzician, care cîntă cu un ton frumos, excelentă tehnică și o frazare interesantă.“ (Sofiaconcert). În perioada 1981-1982, ea a urmat cursuri de specializare la Guildhall School of Music din Londra cu Yfrah Neaman.

Curînd, talentul ei remarcabil a început să fie recunoscut pe o scară din ce în ce mai largă. În 1969, la prima Competiție Națională „Svetoslav Obretenov", Popova a cîștigat marele premiu „Lira de Aur". Prima ei recunoaștere internațională a venit în 1971, la concursul internațional pentru Tineri Violoniști „Kocian", în Cehoslovacia, unde i s-a acordat titlul de „Învingător Absolut". Apoi, a urmat obținerea unor noi premii consecutive — premiul II la Concursul internațional din Markneukirchen în 1975 (Germania), premiul III și premiul pentru cea mai bună interpretare a lucrării de muzică contemporană franceză la concursul „Jacques Thibaud" din Paris în 1979, premiul III la concursul „Carl Flesch" din Londra în 1982, devenind în 1983 laureată a concursului internațional din Montreal, Canada.

Repertoriul Popovei este foarte larg și diversificat, incluzînd, pe lîngă concertele standard ale viorii și concerte foarte noi. Astfel, în repertoriul ei se află *Concertele* de Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Ceaikovski, Mendelssohn, Paganini, Vieuxtemps, Dvorak, Sibelius, Prokofiev, Bartók, Berg, Britten, Șostakovici, dar și *Concerte* mai noi de Jolivet, Pipkov și Cristoskov. Repertoriul ei de sonate și piese pentru vioară este impresionant, cuprinzînd lucrări de Tartini, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Saint-Saëns, Wieniawski, Sarasate, Kreisler, Ravel, Debussy, Chausson, Elgar, Bartók, Prokofiev, Bizet, Vaxman, Schönberg.

Eugenia-Maria Popova are o intensă activitate de concert atît în țară cît și peste hotare. Ea a desfășurat cu succes turnee în URSS, Italia, Polonia, Anglia, Germania, Ungaria, Mexic, Cehoslovacia, România, India, etc. Popova a cîntat ca solistă cu orchestre renumite, ca Orchestra simfonică a tinerilor muzicieni în Royal Festival Hall din Londra în 1986, Royal Philharmonic din Londra, Orchestra simfonică din Montreal, Orchestra simfonică din Mexico, Orchestra Radio Televiziunii Daneze, Orchestra „A. Toscanini" din Italia, etc. Interpretarea ei a fost elogiată în numeroase cronici muzicale. Presa italiană a caracterizat în termeni deosebit de pozitivi interpretarea de către Popova a unui concert modern și dificil, ca cel de Alban Berg: „Popova, stăpînind complicata parte a viorii în *Concertul* de Berg, a reușit să realizeze o interpretare poetică, care a relevat anxietatea emoțională și lirismul profund, atât de caracteristice creației lui Berg" (Sofiaconcert).

Popova a făcut înregistrări cu Radio Sofia, Radio-France, BBC (Londra), Radio Budapesta, Radio-Televiziunea Daneză, Radio Moscova, Radio Berlin, Televiziunea Mexicană etc.

Pentru realizările ei artistice, E.M. Popova a primit titlul de „Cel mai bun interpret" din partea Uniunii muzicienilor din Bulgaria.

Biliana Detelinova Vucikova (n. 1972), acest tînăr și promițător talent bulgar, s-a născut la Sofia, la 28 martie 1972, într-o familie de muzicieni. Ea a început să studieze vioara la vîrsta de cinci ani, ca elevă a Școlii de muzică „Lyubomir Pipkov" din Sofia, aflîndu-se sub îndrumarea renumitului pedagog Peter Arnaudov.

Evoluția talentului ei violonistic a fost rapidă și explozivă, ajungînd repede la o recunoaștere internațională. La vîrsta de nouă ani, a cîntat *Concerte* de Mozart și Haydn. Concertul de Haydn a fost cîntat cu acompaniamentul Orchestrei simfonice din Bogota, în 1983, la New York cu prilejul aniversării lui Leonard Bernstein, la invitaţia Comitetului Harry Kurt. Vucikova a cîntat, de asemenea, în Yugoslavia în martie 1987 şi apoi în Statele Unite, în 1988. Şi-a înregistrat deja interpretările pentru Radio-Televiziunea bulgară ca şi pentru Compania bulgară de discuri „Balkanton". Deşi nu am ascultat-o, pe Vucikova, observ o evoluţie aproape paralelă cu aceea a micuţei japoneze Midori. Într-adevăr, la vîrsta de 15 ani, Vucikova a cîntat *Concertele* de Mendelssohn şi Beethoven. În septembrie 1988, la cererea companiei japoneze Crown Record, Vucikova şi-a făcut debutul cu o înregistrare pe compact disc cu *Campanella* şi *Capriciile nr. 13, 23, 24* de Paganini, *Dansurile româneşti* de Bartók, piese de Smetana, Kreisler, Ceaikovsky. A cîntat în Japonia, cu săli pline, opt concerte în perioada 21 martie — 3 aprilie 1989 în Tokyo şi în alte oraşe din Japonia. Vucikova a dat trei concerte în sala Suntory Hall cu *Concertul* de Mendelssohn şi *Campanella* de Paganini. În acelaşi an (iunie-iulie 1989), a avut un al doilea turneu în Japonia, înregistrînd un alt compact disc.

Aşa cum s-a spus în presa de specialitate, „a apărut un nou star!". De acum trebuie să aşteptăm cu încredere ce va spune viitorul, căci urcuşul pe drumul acestei cariere este aspru şi complicat, impunînd eforturi, voinţă şi claritatea scopului. Noi îi dorim să se afle peste ani printre marii violonişti ai lumii.

Mila Georgieva (n. 1976), foarte tînăra violonistă bulgară, s-a născut în Sofia, la 21 februarie 1976, într-o familie de muzicieni. A început studiul viorii la vîrsta de patru ani, sub îndrumarea lui Alexander Serafimov. Totodată, s-a bucurat de ajutorul şi îndrumarea violonistului bulgar Mincio Mincev.

Mila s-a manifestat foarte devreme ca „wunderkind". Primele ei apariţii, pline de succes, datează de la vîrsta de şapte ani. În 1985, a cîntat în Spania, Cehoslovacia şi Olanda, iar în 1987 a participat la toate evenimentele importante şi festivalurile din Bulgaria. Anul 1987 a fost o piatră de hotar pe drumul recunoaşterii ei ca violonistă dotată, cîntînd cu orchestrele filarmonice din Sofia şi Ruse şi participînd ca solistă în ansamblul de cameră „Soliştii Sofiei" în turneul lor în India, Filipine, China şi Singapore, fiind peste tot aclamată ca „violonist miracol". Cotidianul „Times of India" scria despre Mila Georgieva: „Ea aparţine acelora care ar putea fi aplaudaţi cu entuziasm în cele mai renumite săli de concert din lume... Siguranţa de sine, echilibrul, intonaţia infailibilă şi stăpînirea tensiunii actului creator au caracterizat acea muzicalitate — care nu poate fi decît înnăscută — a Milei Georgieva... Piesele de „bis" nu au lăsat nici o îndoială asupra virtuozităţii ei strălucitoare". (Sofia Concert). A apărut apoi la festivalul „Zecchino d'Oro" în Italia, a înregistrat un program pentru televiziunea elveţiană, un program în concertul din Ajunul Anului Nou la Televiziunea Italiană, un alt program cu Orchestra „Colonne" pentru televiziunea franceză şi a cîntat cu Orchestra Radio Lausanne.

În decembrie 1987, televiziunea „Suisse Romande" din Geneva a lansat o campanie unică sub lozinca „O vioară pentru Mila!". Fondurile colectate de la iubitorii de muzică şi admiratori au permis cumpărarea unei viori originale „Ruggieri" care a fost dăruită Milei. Fiind ascultată de unul dintre cei mai mari violonişti contemporani, Isaac Stern, Mila a primit înalte şi stimulative aprecieri: „Un talent real, a spus Stern. Ea este un muzician disciplinat, precis şi cu mult, foarte mult simţ pentru muzică...“ (Sofia-Concert).

Cele mai recente împliniri ale Milei sînt obţinerea marelui premiu la prima competiţie pentru copiii interpreţi, purtînd numele lui Mozart, apariţii concertante în oraşul italian Acosta, în sala „Victoria“ din Geneva, concerte cu Orchestra Gewandhaus din Leipzig, precum şi cu orchestre din Bonn, Hanover, Roma etc.

Mila Georgieva este în pragul unei porţi larg deschise spre lumea nobilă a „Marei muzici“. Privind-o şi ascultînd-o, mulţi îşi reamintesc pe Mozart, transfigurînd-o într-o „copie a lui Mozart“. Mila îmi reaminteşte de un alt talent precoce din Yugoslavia vecină, Stefan Milencovici, pe care l-am ascultat în 1985, la Madrid, cînd avea 8 ani şi cînta ca un veteran o *Sonata* de Beethoven, un *Capriciu* (9) de Paganini, *Sonatina* de Dvořak, şi alte piese grele. O nouă zonă care naşte şi creşte violoniştii de mîine ai lumii.

Vania Milanova (n. 1954) este o tînără violonistă bulgară, a cărei frumuseţe tonală, virtuozitate şi muzicalitate aleasă o încadrează între cei mai distinşi interpreţi ai generaţiei sale. A studiat vioara la Conservatorul din Sofia, făcînd progrese spectaculare, astfel că în 1977, a obţinut Premiul II la Concursul internaţional de vioară din Leeds (Anglia). În 1978, Vania Milanova a obţinut Premiul IV la Concursul „Carl Flesch“ din Londra.

La vîrsta de numai 20 de ani, s-a lansat într-o veritabilă carieră internaţională, ajungînd să cînte cca. 100 de concerte pe an, în ţara sa nativă şi de-a lungul Europei. Interpretarea televizată a *Concertului nr. 1* de Paganini, la Teatrul Balşoi din Moscova la începutul anilor 1970, i-a adus aprecierea elogioasă a lui David Oistrach, calificînd-o „strălucită“

Vania Milanova cîntă frecvent în Anglia unde s-a stabilit, bucurîndu-se de dublă cetăţenie — bulgară şi britanică —, avînd peste tot succese de public şi de critică muzicală. Am citit o caracterizare a personalităţii ei violonistice, pe care i-a făcut-o renumitul violonist, Henryk Szeryng, în care se arăta: „Vania Milanova este fără îndoială unul dintre cei mai captivanţi violonişti ai generaţiei sale. Farmecul, sensibilitatea, temperamentul înflăcărat şi viziunea muzicală profundă, combinate cu o tehnică sigură şi strălucitoare, contribuie la producerea unei măiestrii artistice care rar se întîlneşte“. [1)]

Personal, am ascultat-o pe Vania Milanova în 1987 într-un recital la Wigmore Hall în Londra. Atunci, după un recital al ei, mi-am dat seama că ea cîntă cu atîta lirism, căldură şi rafinament, încît poate produce muzică adevărată din orice piesă care îi cade în mînă, inclusiv din creaţia lui Paganini, binecunoscută prin dificultăţile, gimnastica digitală şi aşa-zisele trucuri specific paganiniene. Tocmai aceasta a realizat ea atunci, interpretînd Variaţiile *Nel cor piu non mi sento* ale lui Paganini, îmbinînd tehnica strălucitoare a *pizzicatelor* cu mîna stîngă cu lirismul expresiv şi romantic din cantilene, deoarece a interpretat absolut toate variaţiile, inclusiv variaţia a 6-a, Appasionata, care dă piesei frumuseţe melodică şi profunzime, alături de variaţiile de tip spectacular, arpegiale, sau cele cu flageolete duble, pe care unii le omit cu nonşalanţă.

Repertoriul Vaniei Milanova este vast. El cuprinde un număr de peste 25 de concerte într-o structură diversificată între concerte preclasice, clasice, romantice și contemporane. Din acest repertoriu nu lipsesc concertele majore ale literaturii standard a viorii, dar nici Sibelius, Prokoliev, Elgar ori Șostakovici. Ea abordează, de asemenea, un repertoriu larg de muzică pentru recitaluri și acumulează mereu lucrări noi de care nu se poate lipsi, prin însăși structura personalității sale, mereu interesată în cunoașterea și interpretarea unui repertoriu larg și diversificat care să contribuie la accesul ei crescînd pe scena de concert internațională. Calitățile ei tonale, siguranța tehnică și profunzimea interpretării sale merită mai multă insistență pentru fixarea lor cu ajutorul înregistrărilor moderne de astăzi.

Leonidas Kavakos (n. 1967) este un tînăr violonist care se ridică acum impetuos în Grecia. El s-a născut în 1967, la Atena, într-o familie de muzicieni. A studiat la Conservatorul din Atena cu Stelios Kafantaris. După terminarea studiilor la Conservatorul din Atena, Kavakos a cîștigat o bursă a Fundației Onassis, cu care s-a îmbarcat spre America, unde a participat la cursurile de măiestrie ale lui Josef Gingold la Universitatea Indiana.

Kavakos este cîștigătorul unor mari premii internaționale care atestă valoarea efectivă a talentului și artei sale violonistice. Încă în 1985, la vîrsta de 18 ani, el a fost cîștigătorul premiului I la redutabilul concurs internațional de vioară „Sibelius“ din Helsinki. Anul următor, 1986, Kavakos a obținut medalia de argint la un alt important concurs, cel din Indianapolis, cunoscut pentru forța lui de a propulsa cariere. A urmat, curînd, o altă victorie mare a lui Kavakos — cîștigarea Premiului I la Concursul Naumburg în 1988. Acest concurs se desfășoară anual la New York din 1925 și este cunoscut prin exigența și dificultățile lui, dar și prin forța lui de a da prestigiu internațional cîștigătorilor lui. Acest concurs i-a adus lui Kavakos suma lichidă de 5.000 dolari, concerte cu Orchestra simfonică din Chicago la Festivalul din Ravinia și cu Orchestra Simfonică Americană în renumita sală din New York, Carnagie Hall, un disc pentru Musical Heritage Society, o vacanță muzicală la Davenport, Iowa. În același an, 1988, a cîștigat premiul I la Concursul Paganini din Genova. Aceste importante succese competiționale au fost suficiente pentru ca Leonidas Kavakos să fie aclamat ca unul dintre cei mai mari violoniști ai viitorului.

Cariera sa de interpret se desfășoară deja foarte puternic și pe scară largă. Și-a făcut debutul, încă din 1984, la Festivalul de la Atena. Apoi, în ianuarie 1985, a participat la Festivalul din Cannes. În stagiunea 1986-1987, Kavakos și-a făcut debutul în Statele Unite cu Orchestra simfonică Santa Barbara din California, iar după ce a cîntat în Festivalul din Atena în 1988, sub bagheta lui Rostropovici, a fost invitat să cînte în Washington. Este un vizitator popular în țările nordice, apărînd ca solist cu Orchestra Radio din Suedia, sub bagheta lui Esa-Pekka Salonen și cu Filarmonica din Helsinki, sub conducerea lui Okku Kamu, cu care a făcut un turneu european în 1989. Kavakos repurtează succese importante în numeroase țări europene ca Franța, Italia, Turcia, Ungaria, Germania, Spania, precum și în Statele Unite și Japonia. Este un mare merit al său că în decembrie 1990 a interpretat Concertul de Sibelius cu Orchestra Radio Finlandeză în cadrul concertelor organizate la Helsinki pentru celebrarea celei de a 125-a aniversări a lui Sibelius. Kavakos este cel care a fost ales de Robert von Bahr, directorul Companiei suedeze de discuri „BIS“, să realizeze prima înregistrare mondială a versiunii originale a *Concertului* de Sibelius, suprimată după prima interpretare în 1904.

Leonid Kavakos se profilează ca un violonist de mare talent, cu o muzicalitate aparte, poate cu influențe mediteraniene, un violonist a cărui interpretare a fost apreciată de juriul concursului „Naumburg“ ca „excitantă, elegantă și remarcabil de sigură“[2] („Strad“, sept. 1988), ceea ce îl confirmă ca pe un mare violonist al viitorului.

P. ISRAELUL — SURSA UNEI GENERAȚII NOI DE VIOLONIȘTI REMARCABILI

O nouă generație de violoniști contemporani a apărut din Israel — unii născuți în fosta Palestină ori în statul Israel, alții sosiți acolo cu familiile lor, ca imigranți din Uniunea Sovietică și țările est-europene, inclusiv din România.

Dintre acești imigranți, mulți au sosit din Uniunea Sovietică, purtînd cu ei tradiția violonistică a evreilor ruși. Centrele principale de educație muzicală unde s-a format această nouă ramură de violoniști contemporani, sînt Academiile Rubin din Tel Aviv și Ierusalim. Aici, ei au realizat un înalt nivel de măiestrie sub îndrumarea unor experimentați profesori ca Alice Fenyves, Ilona Feher și Yair Kless. Un rol important în învățămîntul viorii și al muzicii l-a avut Rami Shevelov, care avea în Tel Aviv un studio particular. Putem include, de asemenea, pe Rivka Goldgart, imigrantă și, se pare, educată la școala lui Stolearski, care a fost prima profesoară a lui Perlman.

Cei mai dotați tineri au primit burse pentru completarea studiilor în Europa și mai ales în America. Atrași de mirajul Americii, datorită excelenței și spiritului novator al școlilor de muzică americane, precum și faimei unor pedagogi de talie internațională, mulți dintre acești tineri au primit burse prin Fundația Culturală America-Israel și s-au îndreptat spre Universitățile și Academiile de muzică din New York, Philadelphia, Boston sau Indiana, devenind artiști reputați pe scară internațională. Mulți dintre ei au obținut cetățenia americană, dar și-au păstrat și pașaportul israelian.

Ivry Gitlis (n. 1922)

Ivry Gitlis, unul dintre virtuozii mai în vîrstă din Israel, s-a născut la Haifa, în 1922. El a început să cînte la vioară la vîrsta de cinci ani, iar trei ani mai tîrziu, a susținut primul său recital pe o scenă publică. Cînd avea 10 ani, Ivry a fost audiat de Huberman, care a recomandat să fie trimis la Paris pentru studiile următoare. Gitlis a intrat la Școala Normală de Muzică din Paris, unde a lucrat cu Marcel Chailley, obținînd, după trei ani, premiul I la vioară. Se pare că Gitlis era un student neliniștit și totdeauna nemulțumit, ceea ce l-a făcut să studieze mai departe cu Enescu, Thibaud și Flesch. În timpul celui de-al 2-lea război mondial, s-a aflat în Anglia, unde a lucrat într-o fabrică și a cîntat pentru trupele engleze.

Cariera sa a început, practic, după război, cînd şi-a făcut debutul londonez cu London Philharmonic, urmat de mai multe concerte cu orchestre majore britanice. În 1951, a cîştigat premiul I la concursul de vioară „Jacques Thibaud" din Paris. Scurt timp după aceea, Gitlis a înregistrat pe disc *Concertul* de Alban Berg, care a primit Marele Premiu al Discului. Discul cu *Concertul nr. 1* de Paganini şi cu partea a 3-a a concertului de Mendelssohn îl prezintă ca pe un adevărat virtuoz, a cărui interpretare, într-un tempo accelerat, îşi păstrează claritatea, puritatea şi naturaleţea succesiunii frazelor muzicale. Aceasta este o apreciere personală. În Statele Unite, el şi-a făcut debutul în 1955, dar nu a mai revenit acolo decît in 1980. Între timp, şi-a construit o excelentă reputaţie în Europa, Uniunea Sovietică, Canada şi America de Sud. În mod deosebit, este interesat în muzica contemporană, iar interpretările sale cu concertele de Bartók, Prokofiev, Sibelius, Berg, au stîrnit multă admiraţie şi respect. Gitlis a cîntat şi la Bucureşti, dînd un recital la Ateneul Român în 1980. A fost un recital bogat ca sunet şi repertoriu, cu piese de Bach, Paganini, Wieniawski, prezentat nu numai cu vioara ci şi cu vorbe şi anecdote muzicale presărate printre piesele interpretate. O cronică din 1976 consemnează un concert al lui Ivry Gitlis cu Orchestra Radio, sub bagheta lui Iosif Conta cînd a cîntat Concertul de Alban Berg cu aceeaşi nonşalanţă şi virtuozitate cunoscute la Gitlis din interpretarea concertelor de Paganini şi a altor lucrări de bravură. În cronica sa, publicată în Revista Muzica (nr.8 în 1976), Edgar Elian relatează unele observaţii ale manierei lui Gitlis de a interpreta concertul lui Alban Berg. Ivry Gitlis „a folosit maniera sa foarte personală paganiană, în care o virtuozitate debordantă capabilă să fascineze publicul, se îmbină cu neaşteptate libertăţi în ce priveşte tempoul şi ritmica, incluzînd accelerări şi încetiniri, atacuri anticipate sau întîrziate, nu tocmai comode de urmărit de la pupitrul dirijoral. Pus în faţa acestei situaţii neobişnuite, Iosif Conta a reuşit s-o rezolve cu bine, deşi am trăit permanent cu emoţia unei catastrofe iminente, care, din fericire, nu s-a produs". [1] El abordează muzica cu putere şi elan; integrarea sa totală în muzică este ea însăşi un element al modalităţii sale de comunicare cu ascultătorul. Uneori pare a fi puţin excentric, dar sinceritatea sa artistică este fără îndoială un nimb al personalităţii sale muzicale. *Vibratoul* său poate produce o infinită gamă de nuanţe şi culori ale tonului, iar tehnica sa este sigură şi puternică.

Ytzhak Perlman (n. 1945)

Ytzhak Perlman, figură proeminentă unică a violonisticii contemporane, care, prin voinţă, curaj şi abilitate a învins handicapul paraliziei picioarelor, s-a născut în 1945, la Tel Aviv, din părinţi imigranţi din Europa de Est. Auzul său absolut a fost descoperit la doi ani şi jumătate. Un an mai tîrziu, el a solicitat o vioară, al cărui sunet îl auzise la radio. Dar la vîrsta de patru ani a fost lovit de o poliomelită de care s-a vindecat, dar a rămas cu picioarele paralizate. Cum toate bucuriile copilăriei au dispărut, numai vioara a rămas pentru el unicul sens al vieţii, atunci şi pentru totdeauna. Părinţii îl luau cu ei la o cafenea, unde cînta un lăutar care nu ştia să dea lecţii la vioară. Astfel, Ytzhak a mers să studieze vioara la Academia de Muzică Rubin din Tel Aviv, sub îndrumarea profesoarei

Rivka Goldgart, formată la şcoala lui Stolearski în Odessa. Era o profesoară excelentă, ale căror priorităţi erau intonaţia, exerciţiile şi gamele zilnice, iar ca studii lucra Dont, Rode, Gaviniès, Kreutzer, Dounis, Casorti (pentru arcuş, pe care Perlman le apreciază şi azi), Sevcik şi Flesch (în special arpegiile). De la şapte ani, Perlman lucra trei ore pe zi — prima oră lucra exerciţii de bază, a doua era pentru studii, iar a treia era destinată repertoriului. Ca repertoriu, pînă la 13 ani a studiat, cu profesoara sa din Tel Aviv, Bach, Vivaldi, Mendelssohn, Wieniawski (*Concertul nr. 2*), *Capricii* de Paganini, *Preludiu şi Allegro* de Pugnani-Kreisler, *Zborul Cărăbuşului* (Flight of the Bumble Bee) şi *Nigun* de Bloch, o *Sonată* de Mozart şi cîteva *Sonate solo* de Bach. Ocazional, cînta cu orchestra Radio Ierusalim.

Cariera sa a fost lansată cu grijă, dar nu agresiv, din cauză că o mare cariera solistica era considerată a fi imposibila in cazul unui handicap fizic. Dar marea schimbare a venit în 1958. Cînd avea 13 ani Itzhak a fost ales să reprezinte Israelul în spectacolul „Ed Sullivan“ (*Ed Sullivan Show*) din New York şi să călătorească cu Caravana Sullivan a Stelelor de-a lungul Americii. Acest turneu a fost o experienţă incredibilă pe care nu o cunoscuse niciodată Perlman în mica sa ţară. Familia Perlman s-a stabilit la New York, astfel că Ytzhak îşi putea continua studiile aici. Stabilindu-se în New York, Ytzhak însuşi şi-a întreţinut familia, cîntînd în mici angajamente, de obicei la instituţii de caritate evreieşti.

Scopul principal al stabilirii sale la New York era perfecţionarea sa cu Ivan Galamian şi Dorothy DeLay. Isaac Stern, ţinea, de asemenea, un ochi părintesc asupra lui. DeLay a luat personal în mîinile sale problema lărgirii intereselor lui artistice şi totodată l-a învăţat să conducă o maşină controlată cu mîinile. Oficial, a fost înscris ca student la Juilliard School la vîrsta de 13 ani. Totodată îşi petrecea verile la Meadowmount, colonia de vară a lui Galamian pentru violonişti, unde a întîlnit-o pe viitoarea sa soţie, Toby, de asemenea, violonistă.

Perlman avea lecţii atît cu Galamian, cît şi cu DeLay, alternînd săptămînal. A fost o combinaţie „sui generis“, pentru că deşi stilul lor era diferit, metodele erau aceleaşi. Calea lui Galamian — îşi reaminteşte Perlman — era bazată pe principiul „Eu îţi dau, tu primeşti“. Perlman venea cu lecţia pregătită, Galamian o asculta, o aproba sau dezaproba, insistînd asupra arcuşului, pentru soliditatea sunetului. Dorothy nu se mărginea numai la problema tehnicii, ci discuta asupra structurii muzicale, punctele înalte şi joase din frază, trăsăturile de arcuş. „Această combinaţie a ambilor profesori — conchide Perlman — a fost, cel puţin în cazul meu, minunată“.2)

Referindu-se la cele învăţate cu Galamian şi DeLay, Perlman declară într-un interviu recent publicat în „Strad“ că ei nu s-au atins de mîna stîngă care era bine formată, dar a trebuit să schimbe prinderea arcuşului din poziţia rusească în cea franco-belgiană, accentuînd corelaţia dintre viteza arcuşului şi presiune (intrare) mai mare a arcuşului în coardă şi o viteză mai mică, concomitent cu flexibilitatea cît mai liberă a poignet-ului. Punctul de contact al arcuşului cu coarda are o mare importanţă pentru producerea unui ton fin şi puternic. Acest punct de contact se află la o anumită distanţă dintre căluş şi tastieră, în întretăiere cu direcţia arcuşului, paralelă cu căluşul. Cînd arcuşul merge în jos, este de dorit ca direcţia arcuşului să fie uşor exagerată în afara, depărtîndu-se cîte puţin de corp cu cît arcuşul ajunge la vîrf, iar cînd este împins în sus, direcţia arcuşului urmează să se apropie de corp cîte puţin, pe măsură ce ajunge la talon, evitîndu-se tendinţa de a înclina exagerat arcuşul către tastieră, spre a nu scoate din contact o parte prea mare din suprafaţa părului, chiar în condiţiile unei presiuni mai mari a arcuşului pe coardă. Sistemul franco-belgian de prindere a arcuşului permite o flexibilitate mai mare a poignet-ului şi a arcuşului în coardă. Esenţialul, cînd cînţi la vioară, este să eviţi disconfortul, ori să simţi că eşti crispat, încordat. Dacă eşti încordat, înseamnă că ceva este greşit. Sistemul lui Galamian, spunea Perlman, are tot felul de capcane, dacă nu eşti atent. Ce se întîmplă cu poignet-ul cînd arcuşul ajunge la vîrful lui? Mulţi tineri tind să crispeze poignet-ul şi să-l încordeze cauzînd o crampă între poignet şi braţ, prin îndoirea în jos a poignet-ului. Trebuie neapărat evitată tensiunea şi asigurată flexiunea poignet-ului. Flexibilitatea poignet-ului este extrem de necesară în trăsătura de arcuş *spiccato*. Se poate vorbi de idiomul *poignet-spiccato*, pe care Perlman îl descrie prin gestul de oscilare a mîinii, făcînd cuiva de care te depărtezi „la revedere". Tot braţul se mişcă, dar poignet-ul face munca de bază şi totul este relaxat. „Mulţi tineri — spune Perlman — au probleme reale în controlul *spiccato-ului*. Eu lucrez mult, dar nu ştiu dacă controlul meu derivă din practică, sau, mai degrabă, din libertatea braţului"[3]. În clasa sa de la Juilliard, se organizau concursuri ad-hoc între colegi pe tema „Cine poate ţine mai mult *Moto perpetuo* de Paganini prin repetiţii consecutive?" Perlman era cel ce ţinea această piesă într-o viteză diabolică, luîndu-l mereu de la capăt. Cauza se afla în flexibilitatea poignet-ului, în lipsa tensiunii în sistemul de comandă care merge de la poignet spre cot şi apoi spre umăr, evitîndu-se oboseala generată totdeauna de încordare.

Evenimentul decisiv pe drumul proiectării sale ca proeminenţă în violonistica contemporană a fost obţinerea premiului „Leventritt" în 1964, într-o competiţie foarte dificilă de vioară. După aceea, a urmat un turneu de la o coastă la alta a Americii în 30 de oraşe, precum şi concerte în Europa, Australia, America de Sud şi Extremul Orient şi, desigur, în Israel. De atunci, nu a existat nici o orchestră majoră sau un mare dirijor cu care să nu fi cîntat de-a lungul anilor. Are o afinitate muzicală deosebită cu Zubin Mehta, dar colaborează şi cu Vladimir Ashkenazy ca partener de sonate, precum şi cu celistul Lynn Harell. Perlman şi Pinchas Zukerman, care cîntă la fel de bine atît la vioară cît şi la violă, au făcut turnee în Europa şi America cu programe speciale pentru duete de vioară sau pentru vioară şi violă. Născuţi în aceeaşi ţară, crescuţi în acelaşi mediu şi educaţi de acelaşi profesor, ei îşi pot fuziona interpretarea ca nimeni alţii. Perlman a colaborat şi cu pianistul-dirijor Andre Previn (cu care a înregistrat cîteva din piesele de jazz ale lui Scott Joplin, pe care Perlman le-a editat pentru vioară şi pian), precum şi cu pianistul — colaboratorul său permanent — Samuel Sanders.

Repertoriul său s-a lărgit treptat de-a lungul anilor, fiind azi de dimensiuni uluitoare. În primul rînd, se simte „confortabil" în repertoriul romantic şi virtuoz — Paganini, Ceaikovski, Wieniawski (*nr. 1* şi *2*). Interpretarea înregistrată a *Concertului nr. 1* de Wieniawski este colosală prin sudura dintre virtuozitate, claritate sonoră și muzicalitate, rămînînd o înregistrare unică. Apoi au urmat *Concertele* clasice de Mozart, Beethoven, precum și *Concertele* contemporane de Bartók, Stravinski, Elgar. L-am cunoscut și l-am ascultat cîntînd *Concertul* de Elgar, în compania orchestrei Royal Philharmonic, sub bagheta lui André Previn, în sala Festival Hall. Intră în scenă sprijinindu-se pe cele două cîrje, abia atingînd vîrful picioarelor de podea, apoi se așează pe scaun și pune cîrjele de-o parte, primește vioara de la dirijor și dezlănțuie, cu măiastrele lui mîini și cu mintea, cea mai impresionantă forță umană pe care am văzut-o sau am auzit-o vreodată, dînd viață dificilului concert de Elgar, cu o măiestrie tehnică și expresie muzicală neîntrecute, din cînd în cînd schițînd cîte un zâmbet reținut plin de modestie și de dragoste pentru publicul său, care umple la refuz sala de concert. Publicul îl venerează, iar lumea muzicală de pretutindeni îi poartă respect și recunoștință. Recent, Academia de muzică Juilliard din New York i-a acordat, pentru marile lui merite în viața muzicală internațională, titlul de Doctor în muzică. Dar creația lui Beethoven a fost cea mai mare cucerire a lui Perlman. El spunea că creația tîrzie a lui Beethoven este „ca și cum ai învăța un limbaj nou, total ermetic și sigilat".[4)] Ceea ce l-a ajutat pe Perlman să învețe acest limbaj, după cum spune el însuși, a fost interpretarea *Cvartetelor de coarde* ale lui Beethoven. Ciclul de *Sonate* ale lui Beethoven, pe care le-a înregistrat cu Vladimir Ashkenazy, trebuie considerat printre cele mai mari realizări ale lui Perlman, alături de cele șase *Sonate și Partite solo* de Bach, care uimesc și captivează atît pe specialiști cît și pe melomani în general. Bogăția polifonică a sunetului pe care îl scoate din Stradivariusul său, este incredibilă. El a realizat cea mai solidă și mai plină de poezie și sunet interpretare a integralei celor 24 de *Capricii* ale lui Paganini. După astfel de realizări gigantice, Perlman putea cînta cu aceeași plăcere și amuzament piesulițe ca *Yankee Doodle* de Vieuxtemps sau aranjamentele lui, editate pe creațiile lui Scott Joplin (*ragtimes*), sau piese de „bis" de Kreisler. Referindu-se la înregistrarea *Sonatelor și Partitelor* de Bach, Perlman spunea: „M-am reținut s-o fac mai înainte și m-am opus și atunci cînd a venit timpul să le înregistrez, dar mi-am dat seama că am trecut de vîrsta de 40 de ani și deci ele pot intra în vederile mele în această perioadă a vieții mele... Mi-am spus de asemenea: este mai bine să le înregistrez acum; mai tîrziu poate nu voi fi capabil să le cînt din punct de vedere tehnic tot așa de bine."[5)] Este dovada cea mai elocventă a responsabilității lui Perlman pentru muzica lui Bach.

Începută bine, cariera lui Perlman s-a ridicat la măreția ei de astăzi prin muncă, experiență, autocritică și ascultarea cu atenție a criticilor și observațiilor colegilor și prietenilor. Un principiu de bază al lui Perlman era: ascultă-te tu însuți și examinează cu un ochi critic exigent și fără menajamente propria ta realizare. Dacă nu cunoști cum te auzi tu însuți pot apărea anumite probleme negative. Înregistrarea aduce surprize în ce privește intențiile de sunet. Abilitatea de a asculta propria interpretare este crucială pentru orice instrumentist.

Excepționalele sale raporturi cu auditoriul vin din convingerea că interpretarea violonistică este o profesie comunicativă. Trebuie să ai atît atașament pentru comunicație (trăire, afecțiune), cît și abilitate. Timiditatea unora n-ar trebui să existe. Totul depinde de nivelul pregătirii și de dorința de a comunica cu publicul.

Itzhak Perlman reprezintă o sinteză perfectă între artist şi persoană. Cîntă aşa cum este el – cald, comunicativ, radiant, plin de vitalitate şi bucurie. Pentru el, muzica este o formă de auto-exprimare — vorbeşte clar şi fără afectare. Dar în spatele acestei uşurinţe şi simplităţi, există o mare cantitate de muncă disciplinată, ca şi un talent unic pentru muzică şi, în mod particular, pentru vioară. Acum trăieşte la New York cu soţia sa, Toby, şi cu cei cinci copii ai lor, devenind cetăţean de onoare al Statelor Unite. La 4 iulie 1986, Itzhak Perlman a fost unul dintre cei 12 cetăţeni de onoare ai Statelor Unite imigranţi care a fost onorat cu Medalia Libertăţii de către Preşedintele Reagan, ca apreciere a realizărilor remarcabile şi a contribuţiei sale la viaţa spirituală americană.

Miriam Fried (n. 1946)

Miriam Fried, violonistă cu un stil foarte personal, s-a născut în 1946, în România; imigrînd în Israel cu familia, cînd avea doi ani. Mama sa, profesoară de pian, a început să-i dea lecţii de pian la vîrsta de cinci ani, dar Miriam era atrasă de vioară. La opt ani, a devenit studentă la Academia Rubin din Tel Aviv, sub îndrumarea profesoarei Alice Fenyves, cu care a lucrat mai mulţi ani. Dovedind un talent excepţional, Miriam a devenit mîndria Academiei, fiind prezentată să cînte în faţa oricărei celebrităţi care vizita Academia. Isaac Stern, admirîndu-i talentul, i-a recomandat să meargă să studieze în străinătate. Astfel, a lucrat un an la Conservatorul din Geneva cu Lorand Fenyves (un frate al profesoarei din Tel Aviv), după care a mers să studieze cu Gingold la Universitatea Indiana. Cei doi ani petrecuţi acolo, sub îndrumarea lui Gingold, au însemnat o schimbare decisivă în evoluţia violonistică şi muzicală. „Gingold — spunea ea —, a avut o mare influenţă asupra mea. Cînd am venit la el, nu eram prea îndrăgostită de vioară. El adora enorm instrumentul. Eu nu aveam nici o afinitate deosebită pentru vioară. Gingold m-a învăţat să observ culoarea sunetului şi de atunci o fac totdeauna. Mi-a deschis o lume complet nouă“. 6)

Aceasta este o confesiune remarcabilă. Există mulţi copii dotaţi care progresează bine la vioară, fără să le placă acest meşteşug minunat şi fără bucurie, fiindcă ar cere, după viziunea lor, prea multă trudă şi muncă ingrată. Dar Miriam, se pare, a învins această inadvertenţă, sub influenţa unui pasionat al viorii, cum era Gingold. Mai mult, Gingold i-a format un fundament tehnic, solid şi o atitudine mai autocritică asupra cîntatului propriu, dincolo de măgulitoarea senzaţie de „copil minune“.

O nouă şansă pe drumul perfecţionării ca violonistă, a fost Galamian. A urmat o nouă experienţă, cu efecte şi mai mari. Miriam spune: „Galamian a fost fabulos, în special pentru mine, pentru că după 97 de procente pregătire (realizare) a unei lucrări, tindeam s-o părăsesc... El a persistat şi nu mă lăsa să merg mai departe, chiar dacă îmi lua o altă săptămînă sau lună, pînă ce învăţam o lucrare la nivel de 100 de procente“. 7)

În timp ce era studenta lui Galamian la Juillard, Fried a cîştigat premiul „Paganini“ în Genova, în 1968. În 1971, a obţinut o nouă victorie decisivă pentru cariera ei — premiul I în Concursul „Regina Elisabeta“

din Bruxelles. În fapt, a devenit prima femeie care a cîştigat marele premiu al acestei competiţii redutabile. Ca urmare, în timp de o săptămînă, a primit 60 de angajamente şi se află acum în primul eşalon al tinerilor violonişti care concurează pentru captarea atenţiei publicului şi a impresarilor, în vederea obţinerii angajamentelor de concert. Este efectul premiului I, la un mare concurs.

Pe vremea cînd studia la Universitatea Indiana, Miriam Fried l-a întîlnit pe viitorul ei soţ, violonistul Paul Bliss. Se pare, astfel, că prosperă într-o carieră bogată, fiind prezentă şi foarte activă în turnee de concert, în acelaşi timp mamă şi avînd acasă un al doilea violonist, nu numai ca persoană, ci şi ca artist. Repertoriul ei este larg. Dar se simte cel mai bine în repertoriul sever — Beethoven, Brahms, Sibelius, Bach. În ce priveşte interpretarea lui Paganini, Boris Schwartz a ascultat-o cu cîteva *Capricii* şi arată următoarele: „Am ascultat-o cîntînd cîteva *Capricii* de Paganini extrem de bine, dar fără multă amploare“. 8)

Tonul ei este cald, dar nu exagerat, arcuşul său este elastic, dar ferm, intonaţia este impecabilă, calităţi care i-au lărgit accesul la scena internaţională de concert. Ea cîntă cu o extremă concentrare şi o intensitate introvertită, simulînd că uită de auditori şi totuşi proiectînd o puternică forţă de convingere. Interpretarea sa, altădată de amploare mai mică, a dobîndit căldură şi expresivitate, care evidenţţază dezvoltarea ei ca mare interpret. În contrast, cu alţi virtuozi cărora le place să repete acelaşi lucru sau cîteva pograme într-o stagiune, Miriam Fried se teme că acest lucru ar duce la banalitate şi la pierderea publicului. Această responsabilitate sporită a sa pentru muzică şi public a acţionat ca un factor de propulsare a carierei sale violonistice.

Sergiu Luca (n. 1944)

Sergiu Luca, violonistul care cîntă cu arcuş „baroc“ s-a născut la Bucureşti, în 1944. Primele lecţii le-a luat la vîrsta de patru ani, de la un lăutar care cînta într-o cafenea aflată lîngă casa lui. Fiind turbulent şi stricînd tot prin casă, părinţii, la recomandarea unui doctor, i-au cumpărat o vioară şi i-au dat astfel o ocupaţie. Nimic nu s-a mai mişcat prin casă. „Astfel, spune el, la vîrsta de patru ani am început să cînt la vioară şi petreceam mult timp cu ea în mînă. Prin această metodă, am cauzat mai puţine necazuri în casă“. 9) Cînd avea şapte ani, familia sa e imigrat în Israel, unde el şi-a continuat studiile. La 13 ani a devenit studentul lui Max Rostal, mai întîi la Londra şi apoi la Conservatorul din Berna. În 1960, Luca a fost audiat de Isaac Stern, în timpul unei vizite la Lucerna. Acest fapt i-a schimbat viaţa. Stern a aranjat atunci pentru Luca (în vîrstă de 16 ani) să meargă la Philadelphia spre a studia cu Galamian, la institutul Curtis. În 1965, Luca a cîştigat concursul orchestrei Philadelphia pentru Audiţiile Tineretului, cîntînd astfel *Concertul* de Sibelius cu această orchestră, ceea ce a constituit debutul lui american. În 1966 a urmat un eveniment remarcabil care i-a adus recunoaşterea largă a Statelor Unite: Leonard Bernstein l-a ales să cînte *Concertul* de Sibelius cu

Filarmonica din New York la Televiziunea CBS, ca omagiu adus compozitorului finlandez. În 1969, a fost aclamat la recitalul său de debut în New York.

De atunci, a avut numeroase turnee de concert în Statele Unite, incluzînd apariții cu orchestrele din Pittsburgh. Cleveland și Orchestra Simfonică Națională din Washington. A concertat cu Orchestra New Philharmonia din Londra, cu Orchestra Suisse Romande și cu Filarmonica din Israel. De asemenea, a susținut recitaluri în Europa și Japonia. În 1971, Luca a devenit Director la Chamber Music of North West și la mai multe festivaluri pe care le-a înființat în conexiune cu Universitatea statului Portland, Colegiul Reed și Colegiul Lewis și Clark.

Sergiu Luca și-a început cariera cu un repertoriu standard. Mai tîrziu, a apărut interesul său în muzica veche, ceea ce l-a condus la investigații asupra modului cum ar trebui să fie cîntată această muzică. A primit sfaturi valoroase de la un om învățat și istoric al viorii, David Boyden, care, în schimb, a devenit un avid admirator al experimentelor lui Luca cu vechile arcușe și vechile accesorii.

Luca este un artist remarcabil, specializat în stilul autentic de interpretare violonistică a lucrărilor din secolul al 18-lea. El a dezvoltat un sistem de folosire a trei tipuri de arcușe: un arcuș „baroc“ din 1605 pentru repertoriul lui Bach și contemporanii săi, un arcuș „tranzitoriu“ din perioada dinainte de 1770 pentru Haydn, Mozart și contemporanii lor italieni și francezi, și arcușul modern „Tourte“ din jurul anului 1800. El are de asemenea două viori: o excelentă vioară Carlo Bergonzi din 1733, numită „Contele de Falmouth“, la care ține foarte mult pentru calitatea sunetului ei, și un instrument Nicolo Amati din 1669.

Sergiu Luca obișnuiește să cînte toate cele 6 *Sonate și Partite solo* de Bach în două seri. Muzica lui Bach este slăbiciunea lui, pe care o interpretează cu arcușul vechi „baroc“, mai adaptat, în viziunea lui, la interpretarea acestei muzici polifonice. „Muzica solo a lui Bach — spune el — este ca o adevărată religie pentru toți tinerii de astăzi.“10)

El are vederi largi și precise despre arta viorii. Dincolo de tehnică trebuie să înveți totul despre muzică. Dacă în tenis poți să te perfecționezi jucînd cu parteneri mai buni „în muzică noi trebuie să-i observăm întotdeauna pe aceia care cîntă mai frumos și să facem muzică de cameră cu colegii cei mai avansați și mai experimentați. Noi învățăm prin contact, prin audiere. Cele mai multe aspecte tehnice pot fi învățate — diferite trăsături de arcuș, digitația, spiccato, staccato, vibrato. Dar, în realitate, cum poți să te transformi tu însuți într-un interpret muzical și expresiv, aceasta vine numai din interior.“11 Și în producția tonului, ideile lui Luca sînt revelatorii, evidențiind un interpret experimentat, temeinic format, de o largă cultură muzicală. Înainte de a produce un sunet, trebuie să ai în minte, senzitiv și conceptual, calitatea și frumusețea acelui sunet. Apoi urmează factorii propriu-ziși ai producerii unui ton frumos și mare; calitatea viorii (este satisfăcut de vioara Bergonzi), calitatea arcușului și „pînă acum cîțiva ani — spune el — niciodată n-am realizat exact cît poate face un arcuș în producerea tonului și în interpretarea la vioară în general.“12)

Sergiu Luca este astfel un violonist original și deosebit de versatil, avînd un repertoriu întins, de la preclasici la contemporani. Folosește diferite tipuri de echipamente și se adaptează repede la folosirea lor în raport cu muzica pe care o interpretează. În prezent, Sergiu Luca desfășoară și activitate în învățămîntul viorii, la Universitatea Illinois.

Pinchas Zukerman (n. 1948)

Pinchas Zukerman s-a născut la Tel Aviv, la 16 iulie 1948 (în ce privește ziua de naștere se bucură de coincidența cu Eugène Ysaye, doar cu 90 de ani mai tîrziu). Și-a început educația muzicală cu tatăl său, mai întîi la flaut, apoi la clarinet și, în final, la vioară. La vîrsta de opt ani, el a început să studieze cu Ilona Feher, o excelentă violonistă maghiară, cu care a lucrat timp de șase ani. La recomandarea lui Isaac Stern și Pablo Casals, cu sprijinul Fundației Culturale America-Israel și cu o bursă acordată de Juilliard School iar alta de către Fundația Helena Rubinstein, Pinchas a sosit în 1962 în America pentru a studia cu Ivan Galamian timp de cinci ani. În 1967, el a împărțit premiul întîi al celei de a 25-a competiții internaționale „Leventritt“ din New York, cu coreeanca Kyung-Wha Chung. Această mare victorie a marcat începutul carierei sale: contract încheiat imediat cu cel mai puternic impresariat american al lui Sol Hurok, contract cu Casa de discuri Columbia (*Columbia Records)*, un debut triumfal la Carnagie Hall și cronici excepțional de favorabile.

Zukerman este „născut“ violonist, cu o enormă facilitate pentru instrument. El dă impresia amăgitoare că meșteșugul cîntatului la vioară nu conține, în mod real, nici un fel de dificultate. Nu este nimic muncit, chinuit, privind modul lui de a mînui vioara, deși, desigur această facilitate înnăscută a trebuit să fie dezvoltată, șlefuită, direcționată, prin muncă conștientă. El spune: „Cînd eram puști, lucram două-trei ore pe zi. Dar cînd am început să lucrez cu Galamian am aderat strict la regimul său de practică cu obligația expresă de a studia patru ore, începînd de la ora 8 dimineața pînă la prînz și o altă oră de la 5 la 6 după amiaza, în fiecare zi.“13)

Zukerman este un muzician multilateral extrem de versatil. Recitalurile lui sînt foarte variate și deci foarte atractive, pentru că el intră în scenă cu două instrumente — o vioară și o violă, schimbîndu-le una cu alta cu aceeași ușurință și forță interpretativă, deoarece cîntă tot așa de bine și la vioară și la violă, putînd fi considerat primul violist al timpului său. Ca instrumentist de muzică de cameră, a cîntat și a înregistrat cu Daniel Barenboim, Jacqueline Du Pré, Isaac Stern, Itzhak Perlman, Jean-Pierre Rampal, Cvartetele Guarneri și Cleveland, precum și cu Orchestra de Cameră St. Paul, pe care a condus-o timp de șapte ani (1980-1987). În 1970, Zukerman și-a început activitatea cu dublu rol, ca violonist-dirijor, cu Orchestra de Cameră Engleză (*English Chamber Orchestra)*, iar în anii următori a condus numeroase orchestre simfonice de statură majoră, ca Filarmonica din New York, Orchestra din Philadelphia, Orchestra Simfonică din Boston și Filarmonica din Israel. El a fost director al Festivalului Londrei (London's South Bank Festival) pentru trei ani la rînd, iar în 1980 a fost numit Director muzical al Orchestrei de Cameră St. Paul, cu care a făcut numeroase turnee în cele două Americi. L-am ascultat de mai multe ori pe Zukerman atît ca solist (cu concertul de Beethoven) cît şi ca recitalist (cu Sonate de Bach-solo şi cu pian, Beethoven ş.a.). Atît ca solist în *Concertul* de Beethoven (pe care îl auzisem şi văzusem într-o emisiune la Televiziunea Română, la începutul anilor 1970, în transmisie directă de la Naţiunile Unite din New York) cît şi ca recitalist, interpretarea lui este fabuloasă prin intensitate sonoră, claritate, linia frazelor muzicale şi prin caracterul convingător pe care îl transmite audienţei sale, situîndu-se în eşalonul de frunte al violoniştilor şi, în acelaşi timp, al violiştilor de astăzi.

Zukerman are un voluminos catalog de mai mult de 75 de discuri, reprezentînd peste 150 de compoziţii mari şi mici. Aceste compoziţii se întind de la *Concertul de vioară* de Alban Berg şi piesa *Pierrot lunaire* de Schönberg la masivul *Concert* de Elgar şi la fermecătoarele piese ale lui Kreisler. Înregistrările sale cuprind o largă listă de sonate pentru vioară şi pian, ca şi pentru violă şi pian, muzică de cameră şi lucrări orchestrale. Doar *Sonatele şi Partitele solo* de Bach nu au fost pînă în prezent înregistrate şi nici nu a făcut o pasiune din tipul de „gimnastică eroică" a lucrărilor lui Paganini. Desigur, acest acces larg al lui Zukerman la casele de discuri are la bază calitatea sunetului său, cu proprietăţi fonogenice remarcabile.

Zukerman a dobîndit o experienţă valoroasă a secretelor cîntatului la vioară. El practică zilnic atît cît îi este necesar spre a se menţine totdeauna în formă. „Cel puţin 85% din practica mea — spune Zukerman — este dedicată braţului care conduce arcuşul, deoarece braţul drept joacă un însemnat rol în producţia tonului şi a culorii lui şi este, în acelaşi timp, un factor vital în materie de coordonare". [14] Vorbind despre *vibrato*, Zukerman arată că mulţi violonişti sînt stînjeniţi de un *vibrato* tehnic care este produs forţat din braţ, suferind de un ton inconstant şi întrerupt. Un vibrato din braţ forţează interpretul să-şi stopeze *vibratoul* pentru un moment între note şi între poziţii cînd acestea se schimbă, astfel că un *vibrato* continuu în pasajele cantabile este imposibil. Orice încordare în antebraţ, poignet şi degete poate produce un sunet dur şi urît. Importanţa *vibratoului* este atît de mare, încît consider că, pe bună dreptate, el a constituit o temă de discuţie la primul congres american de vioară din Maryland, în iunie 1987, avînd la bază referatul lui Yehudi Menuhin care arăta că *vibratoul* nu este doar un adaos, cum învaţă de obicei studenţii, ci este un element intrinsec interpretării, cel mai înalt punct de expresie la care ajunge vioara în mîinile interpretului.

Pentru Zukerman, se pune problema adaptării în momentul cînd trece de la vioară la violă, privind intonaţia şi mînuirea arcuşului. Zukerman însă remarcă: „Da, desigur, există o diferenţă pentru mîna stîngă, dar intonaţia n-a fost niciodată o problemă pentru mine. Eu fac practică ascultîndu-mă eu însumi şi sînt foarte autocritic în aspiraţia mea spre intonaţie perfectă. Cît priveşte arcuşul, în execuţia la violă, braţul este mai extins; folosesc mai mult umărul şi mai puţină presiune concentrată în arcuş. Pentru mine, viola este cel mai natural instrument". [15]

Zukerman îşi împarte timpul în mod egal între vioară şi violă, precum şi activitatea de dirijor. Se pune problema deci care dintre ele va deveni dominantă. Vioara priveşte cu gelozie, ea nu tolerează a fi neglijată. Dar Pinky, cu optimismul său vital, nu vede în aceasta o tragedie; el nu poate să-și stopeze cîntatul la vioară cum nu-și poate opri respirația. „Eu trăiesc muzica în tot timpul. A trăi viața cu o astfel de călăuză este o binecuvîntare și o extraordinară fericire umană“.16)

Shlomo Mintz (n. 1957)

Shlomo Mintz, tînărul cu părul blond din grupul de violoniști israelieni, s-a născut în Uniunea Sovietică în 1957 și a sosit cu familia în Israel cînd avea doi ani. Aici el a studiat vioara cu Ilona Feher, iar la vîrsta de 15 ani a uimit lumea cîntînd *Concertul no. 1* de Paganini cu Zubin Mehta și Filarmonica din Israel, înlocuindu-l pe Perlman în ultimul moment. Anul următor, la vîrsta de 16 ani, și-a făcut debutul la Carnegie Hall din New York cu *Concertul* de Bruch, unde „a cîntat cu siguranța tehnică și cu echilibrul unui veteran“.17) Mintz a fost apoi luat de Stern și Fundația Culturală America-Israel spre a-și completa studiile la Juilliard School în New York, cu Dorothy DeLay. De la acest debut triumfător, Mintz a crescut continuu și s-a maturizat ca artist. Fără a intra în nici un fel de competiție, și-a cîștigat recunoasterea ca unul dintre cei mai distinși tineri virtuozi ai zilei. Adaptabilitatea sa este remarcabilă pentru un violonist atît de tînăr — un stil rafinat cînd cîntă Mozart și un altul scînteietor pentru Paganini. Posedă toate atributele pentru o mare carieră — ton frumos, tehnică impecabilă, muzicalitate nobilă. Am avut ocazia să particip la recitalul său din 28 ianuarie 1987 cu un program combinat de muzică atît pentru vioară cît și pentru violă (cîntă la violă tot așa de bine ca și la vioară) cu *Sonata pentru vioară în Fa* de Mendelssohn, *Introducere și Variațiuni pe tema din „Schöne Müllerin“* de Schubert și *Sonata pentru violă în Mi bemol, op. 120, no.2* de Brahms.A fost un recital complet, reușit prin diversitate, prin modul de realizare tehnică și muzicală. Eleganța cu care mînuia arcușul de care nu făcea economie, disciplina și tehnica sigură, tonul mare, cald și colorat, puritatea intonației, toate acestea erau calități care ieșeau în evidență la fiecare pas în abordarea acelei muzici care umplea sala de sonorități încontinuu curgătoare.

Interpretările sale nu sînt foarte personale, dar aceasta se va schimba cu vîrsta, întrevăzîndu-se de pe acum trăsăturile unei mari personalități violonistice. Încă de la debutul său la Londra, „Times“ scria următoarele: „Curînd va trebui să fie recunoscut ca un violonist de mare valoare, cu cît mai des posibil îl ascultăm“.18) El a avut de asemenea, mari succese în Berlin și Viena. Cariera sa internațională este asigurată: cîntă 120 de concerte pe an pe toate meridianele globului. Mintz trăiește la Long Island, lîngă New York, cu soția sa și cei doi copii, și de asemenea, în anumite perioade ale anului, se mută în Italia, unde are o vilă lîngă Milano.

Shmuel Ashkenasi (n. 1941)

Shmuel Ashkenasi s-a născut în Palestina, in 1941. El a studiat cu Ilona Feher la Tel Aviv, pînă ce a primit o bursa cu care a intrat la Institutul Curtis din Philadelphia, unde a studiat cu Efrem Zimbalist. În 1962, a cîștigat premiul al 2-lea la concursul Ceaikovski din Moscova, după ce mai înainte fusese finalist şi deci unul din laureaţii concursului „Regina Elisabeta“ din Bruxelles. Aceasta nu a condus însă la o mare carieră. Este apreciat ca un violonist de mare talent, „cu un sunet strălucitor, plin de elan, sugerînd sunetul lui Szigeti.“[19] Un recital dat la New York, la 26 aprilie 1986 (la pian Peter Serkin) cu *Sonata în La major* de Bach, *Sonata nr. 2* de Busoni, o piesă japoneză de Toru Takemitsu, cu sferturi de ton, şi *Sonata în Sol major, op. 78* de Brahms a primit note critice pozitive, subliniind „tonul vibrant şi intonaţia perfectă“, în *Sonata* de Bach, „atmosfera de grandilocvenţă considerată adesea necesară într-o muzică cum este Sonata de Busoni“.[20] Acel recital a fost apreciat în ansamblu ca fiind de un nivel internaţional foarte înalt. Ashkenasi a devenit profesor la Universitatea Iowa, unde a fondat un excelent cvartet al universităţii. Mai tîrziu, a devenit primul violonist în Cvartetul de coarde „Vermeer“ din Chicago. Este un desăvîrşit interpret de muzică de cameră, cu un ton plăcut şi o intonaţie perfectă, asigurînd o conducere fermă, fără a fi exagerat de rigid. Apariţia sa în New York în 1981 şi 1983 cu Cvartetul Vermeer a primit cronici pozitive în „New York Times“.

*

Deşi este o ţară mică, doar cu 3 milioane de locuitori, Israelul a asigurat o înflorire a talentului muzical evreiesc ancestral, atît al tinerilor născuţi acolo, cît şi al celor veniţi din Uniunea Sovietică şi Ţările Europei de Est ca imigranţi, pentru care a constituit un loc de refugiu şi de prosperare care le-a deschis perspectiva stabilirii şi manifestării lor în marile centre muzicale din Europa şi America. Printre violoniştii care au crescut în Israel şi au atins standarde internaţionale pot fi menţionaţi:

Rony Rogoff s-a născut la Tel Aviv în 1941, fiind îndrumat de Ramy Shevelov. A studiat apoi la Juilliard School cu Galamian şi DeLay, luînd de asemenea lecţii în plus cu Szigeti în Elveţia. Apariţiile sale cu Mehta şi Celibidache s-au bucurat de un mare succes, ca şi recitalurile lui în New York din 1980 şi 1981. Cariera sa s-a extins treptat de-a lungul Europei şi în Extremul Orient. Cîntînd pe faimosul său Stradivarius din 1715, cunoscut sub numele de „Alard-Baron Knoop“, Rogoff s-a specializat în programe pentru vioară solo, nu numai referitor la ciclul complet al *Sonatelor şi Partitelor* de Bach, ci şi la lucrările moderne de Stockhausen şi Stravinsky. Interpretarea sa este experimentată şi disciplinată: *Edna Michell* a studiat în Tel Aviv cu Alice Fenyves şi Oedoen Partos şi apoi la Londra la Guidhall School cu Rostal şi Menuhin, avînd apoi succese remarcabile în Europa, Israel şi America, stabilindu-se din 1972 în New York, unde a organizat ansamblul Cantilena Players; Un violonist israelian remarcabil este *Philippe Hirchhorn.* El a cîştigat concursul „Regina Elisabeta“ din Bruxelles, în 1967, dovedind calităţi excepţionale din punct de vedere tehnic şi muzical. Am avut prilejul să-l ascult la Concursul George Enescu din Bucureşti din 1967, unde participa ca violonist sovietic, fiind student la Conservatorul din Leningrad, sub îndrumarea lui Mihail Vaiman. Am admirat atunci la el elocvenţa, linia largă a arcuşului, controlul şi disciplina în cîntat. După ce a emigrat în Israel, unde a petrecut cîtva timp, s-a stabilit şi trăieşte în Bruxelles.

Un alt tînăr violonist care se afirmă este *Sergiu Schwartz*. El s-a născut în 1952, în București unde a început studiul viorii la Liceul de Muzică „George Enescu". După ce a emigrat în Israel, a continuat studiul la Academia de Muzică Rubin din Tel Aviv, cu Ramy Shevelov, apoi la Londra cu Yfrah Neaman și la Juilliard în New York cu Dorothy DeLay. De asemenea, a participat la cursurile de măiestrie ale lui Menuhin și Stern, bucurîndu-se și de influența lui Sandor Vegh și Leon Fleischer. După ce a obținut cîteva premii în Elveția, Anglia și Chile, a primit Premiul Așezămîntului Național pentru Arte din Statele Unite, care i-a stimulat activitatea ca solist și recitalist în America. În ianuarie 1990, a cîntat un program de recital la Wigmore Hall din Londra cu o *Sonată* de Schumann, *Sonata nr. 3* de Ysaye, *Nigun* de Bloch, *Sonata nr. 2* de Enescu și *Rapsodia nr. 1* de Bartòk. Este un violonist studios, cu multă responsabilitate față de muzica pe care o cîntă, are un sunet frumos, claritate și sens în succesiunea frazelor muzicale.

Un tînăr violonist excepțional de dotat, care își făurește de acum o mare carieră este *Gil Shaham*. El s-a născut în 1971 în Ilinois, dar s-a mutat cu familia în Israel cînd avea doi ani. Talentul său excepțional a fost curînd recunoscut; după ce a început la șapte ani să studieze vioara la Academia de muzică Rubin din Ierusalim, sub îndrumarea lui Samuel Bernstein. După doi ani, a fost invitat să se alăture unui grup de tineri dotați, pus sub îndrumarea concertmaestrului de la Filarmonica Israel din Ierusalim, Haim Taub. Acolo a fost audiat la Isaac Stern, Nathan Milstein, Henryk Szeryng și Jaime Láredo. Primind bursă din partea Fundației Culturale America-Israel, din 1980 a început să studieze la cursurile din Aspen, Colorado, în fiecare vară cu Dorothy DeLay și Jens Ellerman și apoi, în 1982, a fost acceptat ca student la Academia Juilliard din New York cu Dorothy DeLay. În 1982, a cîștigat premiul I la Concursul Claremont din Israel. La vârsta de 10 ani și-a făcut debutul orchestral cu Filarmonica din Ierusalim, iar la 11 ani a cîntat cu Filarmonica Israel, sub bagheta lui Zubin Mehta. Au urmat aparițiile spectaculare cu Filarmonica din New York, turnee în Statele Unite si Canada cu Simfonieta Israel, apoi debutul londonez cu London Symphony și mai multe concerte în Anglia. Nici o orchestră majoră din Europa și America nu-l ocolește. A cîntat cu orchestrele din München, Roma, Torino, Frankfurt, Paris, cu orchestra din Philadelphia și altele. În 1989, l-a înlocuit pe Perlman la o scurtă notă cu *Concertele* de Bruch și Sibelius. Gil a înregistrat deja pe mai multe discuri *Concertele* de Mendelssohn și Bruch, *Sonate* și piese de Richard Strauss, Schumann, Paganini, Kreisler, Elgar și Sarasate, precum și *Sonata* de Franck, *Sonata nr. 1* de Saint-Saëns, *Tzigane* de Ravel. Am participat la recitalul său de debut la Wigmore Hall din 13 iunie 1990 cu o *Sonată* de Schubert, *Sonata nr. 1* de Saint-Saëns, *Sonata în Re minor* de Schumann, *Romanța în Sol major* de Johann Severin Svendsen și *Fantezia Carmen* de Sarasate. Pentru vîrsta lui de 19 ani, acest program este foarte îndrăzneț, dacă avem în vedere dificultățile transcedentale cunoscute în unele piese ca *Sonata* de Saint-Saëns cu acel moto perpetuum sau *Fantezia Carmen* de Sarasate, dar realizarea sa a fost cu adevărat senzațională. Prin siguranța, ușurința unei tehnici generale naturale lipsite de efort și controlul perfect al arcuşului în cele mai dificile pasaje cu *spiccatouri* şi *staccatouri* de mare viteză, el amintea pe Heifetz, iar prin sunetul produs de un vibrato predominant din poignet amintea pe Oistrach. Totul părea că vine dintr-o eră apusă a cîntatului la vioară, era marilor maeştri — Elman, Kreisler, Heifetz, Oistrach sau Grumiaux.

După concertele de Bruch şi Sibelius, pe care le-a cîntat la Londra în aprilie 1989, cotidianul londonez „The Guardian" i-a descris tehnica ca fiind „la fel de sigură ca şi a lui Perlman, cînd acesta a început să facă o puternică impresie în această ţară". [41] Toată admiraţia pentru acest atît de tînăr talent senzaţional, dar şi pentru pasiunea pe care o pune în studiul viorii şi al acumulării la o vîrstă fragedă a unui repertoriu larg şi variat. Un admirator care a venit după recitalul său de la Wigmore Hall să-l felicite, văzînd acea „rană" caracteristică la gîtul lui acolo unde se sprijina vioara cînd cînţi cu ea, i-a spus, mîngîindu-l pe gît, zîmbind: „Hard working!" (Muncă nu joacă!, traduc eu, prafrazînd puţin). Înclinaţia spre muncă este, de fapt, corolarul intrinsec al talentului şi geniului.

Q. ARTA VIORII ÎN EXTREMUL ORIENT

Leagănul viorii şi al muzicii pentru vioară este Italia şi Europa, în general. De aici, vioara de forma ei desăvîrşită pe care ne-au lăsat-o primii ei constructori, precum şi muzica creată de ea şi pentru ea au pornit un drum lung prin lume, ajungînd la inima şi sufletul fiecărui pămîntean. Atracţia viorii şi a muzicii pentru vioară a fost irezistibilă. Desigur, structura psiho-afectivă general-umană generează sentimente şi atitudini comune faţă de sunetul muzicii, dar există, fireşte, şi particularităţi inerente. Astfel, structura psiho-afectivă orientală conţine evident anumite trăsături specifice, inclusiv sub aspect muzical, privind atît instrumentele muzicale autohtone cît şi creaţia muzicală populară şi cultă. Şi totuşi, vioara şi muzica lui Beethoven ori Paganini a ajuns şi la inima şi sufletul japonezului, chinezului sau coreeanului şi încă în proporţi din ce în ce mai mari. Cine n-a văzut viori frumoase construite în China sau Japonia ? Oameni de afaceri japonezi pot fi întîlniţi la toate ediţiile marilor Case de licitaţii (Sotheby's ori Philips) din Londra sau New York, pentru a cumpăra la preţuri de sute de mii de dolari viori celebre, spre a le pune la dispoziţia tinerilor talentaţi japonezi.

Într-adevăr, după al doilea război mondial asistăm la un avînt al artei viorii în ţările din Extremul Orient, al afluxului tinerilor din această parte a lumii spre muzica europeană şi, în general, din Vestul planetei. Statele Unite au devenit un magnet pentru tinerii muzicieni dotaţi din Orient pentru studiul viorii şi al muzicii, într-o măsură mai mare decît Viena. Profesorul american Galamian era foarte satisfăcut, în raport cu exigenţa lui, de elevii săi din Orient, pentru voinţa, tenacitatea, ambiţia şi disciplina lor în munca plină de responsabilitate. El avea în vedere pe studenta sa Kyung-Wha Chung. Tineri din Japonia, Coreea de Sud şi Taiwan soseau în număr mare în Statele Unite spre a studia la Juilliard, Curtis, Tanglewood sau Aspen. Ei erau tineri bine pregătiţi, educaţi în spiritul autorităţii paterne, atenţi, disciplinaţi, zeloşi, motivaţi şi toţi talentaţi. Există o anumită stare inhibitivă în psihicul oriental, la contactul cu Occidentul, izvorîte tocmai din sistemul educaţiei de acolo. Violonistul japonez Katsuko Esaki recunoaşte existenţa unor anumite inhibiţii în psihicul oriental. El spunea că „este penibil pentru orientali, în particular pentru japonezi, să dezvăluie sentimente profunde, ceea ce era împotriva a tot ce noi predăm". 1) Chiar cu o profesoară cu maniere mai blînde ca Dorothy DeLay, studenţii orientali se simţeau inhibaţi. „Era ceva nou şi cu caracter educativ pentru mine — spunea tînărul taivanez Cho-Liang Lin — exprimîndu-mă eu însumi, avînd curajul necesar să pun la îndoială o idee muzicală a d-rei DeLay". 2) De asemenea, trebuia învinsă prejudecata Vestului privind neputiinţa orientalilor de a interpreta muzica europeană. Sub imperiul acestei prejudecăţi, mulţi tineri violonişti occidentali au rămas în urma violoniştilor din Orient.

Dar toate au dispărut, s-au topit la lumina realităţii. Tinerii japonezi, chinezi, sud-coreeni au luat cu asalt competiţiile internaţionale de vioară din Europa şi America, obţinînd mari premii şi dovedind lumii muzicale calităţi remarcabile în interpretarea muzicii lui Bach, Paganini, Vieuxtemps, Mozart sau Bartók. Premiul întîi al celui mai important concurs internaţional de vioară, „Regina Elisabeta" din Bruxelles, în 1980 a fost obţinut de japoneza Yuzuko Horigome, iar la concursul „Flesch" din Londra din 1986 marele premiu a fost obţinut de chinezul Xue Wei. Cvartetul de coarde Tokyo este prezent pe toate scenele de concert din lume, obţinînd aplauze bine meritate, iar în ultimii ani acest ansamblu a înregistrat pe disc întregul ciclu al *Cvartetelor* lui Beethoven. Atît în Japonia cît şi în China (după lichidarea revoluţiei culturale) sînt organizate competiţii internaţionale de vioară.

I. AVÎNTUL ARTEI ŞI ŞCOLII MODERNE DE VIOARĂ ÎN JAPONIA

Japonia este ţara din Extremul Orient unde vioara cunoaşte cea mai vizibilă înflorire. Academia de Muzică din Tokyo este bine cunoscută pentru rezultatele ei privind promovarea artei viorii, pregătirea la nivel înalt a tinerilor violonişti japonezi.

Shinichi Suzuki (n. 1898) şi metoda sa

Shinichi Suzuki, renumitul pedagog al viorii, s-a născut în 1898, ca fiu al unui constructor de viori. El a studiat vioara mai întîi în Japonia, apoi în Berlin în anii 1920 cu Karl Klingler, unul dintre cei mai proeminenţi studenţi ai lui Joachim. Începînd cu 1933, a dezvoltat o metodă proprie de învăţare a muzicii şi a cîntatului la vioară, cunoscută sub numele de *„metoda Suzuki"*, prin care a realizat fenomenul extraordinar al unui pod între Est şi Vest sub raport muzical : muzica clasică din Vest a fost adusă şi a crescut pe un teren prielnic, iar sistemul japonez de învăţămînt muzical, înrădăcinat în tradiţii orientale, a fost larg adoptat în Vest. Într-adevăr, începînd cu 1960, metoda Suzuki s-a răspîndit de la baza sa din Matsumoto (Japonia) mai întîi în America şi Canada, unde aproape 7500 de profesori sînt membri ai asociaţiei „Suzuki“ pentru cele două Americi. Apoi, metoda sa a fost adoptată în Anglia, Europa şi Australia. Muzicieni ca Primrose, Casals, Galamian, Gingold şi Kogan şi-au exprimat admiraţia pentru vitalitatea şi amploarea acestei metode. Volumele metodei Suzuki, concepute în raport de vîrstă, sînt editate pe scară largă în Occident şi pot fi găsite în orice librărie sau bibliotecă muzicală şcolară sau academică.

La baza metodei sale stă dezvoltarea unei filosofii originale a educaţiei în aplicaţia sa la învăţămîntul viorii. Exact cum copiii mici învaţă să vorbească limba mamei (el consideră că până la cinci ani copilul dobîndeşte de la mama sa un vocabular de 4000 de cuvinte), fără a lua în consideraţie inteligenţa lor nativă, tot astfel ei pot să dobîndească abilitatea de a cînta la vioară „pe nesimţite“, dacă mediul şi condiţiile favorizează dezvoltarea acestei abilităţi latente. Deşi Suzuki nu exclude rolul factorilor ereditari ai muzicalităţii înnăscute, el crede că orice copil poate dezvolta un nivel considerabil al realizării sale, dacă este îndrumat potrivit cu conceptele lui. „Munca mea de-o viaţă — spune el — a fost de a găsi calea cea mai uşoară posibilă de a face pe copii să înveţe într-o manieră complet naturală. Cel mai mare pericol este acela ca profesorul să înveţe copiii numai note, fără înţelegerea filosofiei din spatele învăţării. Şi apoi oamenii întreabă: „Aceasta este metoda Suzuki?“[3]. Suzuki acordă o mare atenţie educării la copii a sensibilităţii muzicale, prin audierea interpretărilor marilor muzicieni înregistrate pe disc. „Chiar dacă un student cîntă bine o piesă — spune el în interviul cu David Blum publicat în decembrie 1989 în „Strad“, cînd împlinise deja vîrsta respectabilă de 91 de ani — eu îi cer să asculte o înregistrare cu Casals. Cum studentul începe să prindă ceva din sensibilitatea lui Casals, el captează acea sensibilitate în el însuşi. Şi, cu fiecare câştig în sensibilitate, noi avem mai mult acces la spiritul compozitorilor. Urmăresc să dezvolt abilitatea copiilor spre a simţi direct şi a comunica direct“[4]. De asemenea, Suzuki foloseşte metoda execuţiei la vioară în grupuri de elevi, avînd convingerea că acest contact colectiv şi democratic este o formă de interacţiune cu caracter educativ, constituind pentru profesor o şansă de a îmbunătăţi tehnica de bază într-o structură relaxată, ritmul şi calitatea tonului, cu tendinţa de a ridica grupul la nivelul instrumentiştilor mai avansaţi.

După doi ani de la înfiinţarea propriului său institut în 1950, absolviseră acest institut 196 de elevi. Cu 20 de ani mai târziu, în 1972, numărul absolvenţilor s-a ridicat la 2321. La întîlnirile anuale ale acestui institut se pot auzi 3000 de copii, de la trei ani în sus, cîntînd un menuet clasic sau o gavotă la unison sau copii mai mari interpretînd un concert de Mozart în grup. Suzuki a început să facă turnee în Statele Unite în 1964, demonstrînd metoda sa cu grupuri de copii mici. În prezent, mulţi profesori în diferite oraşe ţin clase în sistemul metodei Suzuki. Deşi nu totdeauna este aprobat, astăzi este acceptat conceptul lui Suzuki că învăţămîntul viorii poate să înceapă foarte devreme. Copilul nu trebuie să citească notele decît mai tîrziu. Mai întîi se învaţă mînuirea instrumentului, se cîntă după ureche şi se repetă. Un factor important este acela că cel puţin un părinte să ştie să cînte la vioară, iar dacă nu ştie, el trebuie să înveţe odată cu copilul astfel ca ei să poată cînta şi dezvolta abilitatea lor împreună. Mulţi profesori tradiţionali din Vest nu sînt de acord cu rolul activ al părinţilor în formarea muzicală şi instrumentală a copiilor, ceea ce, evident, este o prejudecată care lipseşte educaţia de un element integrativ foarte util și valoros. Suzuki, încă activ și extrem de lucid la cei 91 de ani ai săi, obișnuiește să spună că „spiritul n-are vîrstă!“.

Alți violoniști japonezi remarcabili

Școala lui Suzuki a avut un rol activ în promovarea artei viorii în Japonia. Numeroși tineri violoniști japonezi au atins standarde internaționale. Mulți dintre ei au făcut studii în continuare în America și Europa și au acaparat marile premii la competiții internaționale de vioară din Europa și America, devenind activi pe scena de concert internațională.

Unul din primii elevi ai lui Suzuki, înainte de a fi dezvoltat metoda de grup, a fost *Toshya Eto* (născut la Tokyo, în 1927). La vîrsta de 12 ani, el a cîștigat o competiție națională și și-a continuat studiile la Academia de muzică din Tokyo. După al doilea război mondial, el a studiat la Philadelphia, la Institutul Curtis, cu Zimbalist. În 1952, Eto a făcut un debut de mare succes la Carnegie Hall. Din 1953 pînă în 1961, Eto a predat la Institutul Curtis, dar a decis să se reîntoarcă în Japonia pentru a se dedica învățămîntului. Este interesant să notăm că Eto nu agreează metoda Suzuki. În același timp, și-a continuat cariera internațională de concert, caracterizat „printr-o abordare expresivă a repertoriului romantic, dar și prin agerimea și agilitatea sa în muzica mai recentă“[5].

O distinsă elevă a lui Suzuki este *Ekko Sato* Ea s-a născut în 1948 și a studiat de mic copil cu Suzuki. În anii '60, a studiat la Moscova cu Leonid Kogan. La concursul „Ceaikovski“ din 1966, a obținut premiul III, fiind caracterizată de profesorul Țiganov, membru în juriu ca fiind „un mare talent, cu un stil liber, artistic, strălucitor și sigur“[6].

O altă tînără violonistă japoneză este *Masuko Ushioda.* Ea s-a născut în 1942, la Tokyo și a început studiul viorii la o vîrstă timpurie cu Ana Ono, Dyn Aynard și Ha Sajo. La 13 ani, și-a făcut debutul cu orchestra simfonică din Tokyo, iar la 15 ani a cîștigat competiția „Mainichi“ din Tokyo. În 1963, Ushioda s-a situat printre laureații concursului „Regina Elisabeta“ din Bruxelles (locul VI). Ushioda a studiat apoi la Leningrad cu Mihail Vaiman și cu Joseph Szigeti. Cu Szigeti, care o aprecia ca pe unul dintre cei mai avansați elevi ai săi, ea a lucrat *Concertul nr.* 2 de Bartòk, reușind să pătrundă spiritul și tradiția compozitorului, concert pe care l-a înregistrat pe disc. De asemenea, ea a înregistrat ciclul complet al *Sonatelor* și *Partitelor solo* de Bach. În 1966, Ushioda a obținut premiul II la concursul internațional de vioară „Ceaikovski“, chiar în perioada cînd lucra cu Szigeti. Influența benefică a lui Szigeti s-a resimțit în interpretarea ei, marcată de maturitate muzicală și măiestrie artistică, prezentându-se ca un interpret de o concentrare neobișnuită, o personalitate accentuat creativă profund dedicată muzicii. Profesorul român, Garabet Avachian, membru în juriu, într-un articol publicat în revista Muzica asupra concursului „Ceaikovski“ din 1966, o caracteriza astfel pe Masuko Ushioda: „este o artistă pe deplin formată și nu cred că exagerez spunînd că e una dintre cele mai bune violoniste ce au fost auzite. Are o tehnică excepțională, care nici nu se observă, — atît de captivante îi sînt interpretările. Muzicalitatea, sensibilitatea și forța ei de comunicare au apărut cu totul excepționale“[7].

Un talent remarcabil între violoniştii japonezi de astăzi este ***Mayumi Fujikawa*** (n. 1946). La concursul internaţional „Ceaikovski“ din Moscova din 1970, cînd Kremer a obţinut premiul I, Fujikama a cîştigat premiul II împreună cu Vladimir Spivakov, ea avînd atunci vîrsta de 24 de ani. Deşi, de atunci, reputaţia lui Kremer şi a lui Spivakov a crescut mai repede decît a ei, totuşi Fujikawa este astăzi mai activ prezentă în viaţa muzicală internaţională. Rar se pot citi astfel de aprecieri în revista „Muzica sovietică“ despre un tînăr concurent, cum au fost cele la adresa tinerei japoneze privind prezentarea ei la un concurs de talia celui de la Moscova: „Este unul dintre cele mai rare talente... Totul la ea este atractiv — libertatea tehnică, farmecul, puritatea care vine din inimă, prospeţimea...“. Un alt membru al juriului a numit-o „un fenomen miraculos, plin de armonie şi plasticitate fără egal..., combinînd farmecul şi puritatea spirituală a artei japoneze cu fundamentele culturii europene...“.[8] O realizare remarcabilă a violonistei Fujikawa este înregistrarea pe disc a ciclului complet al *Concertelor* de Mozart, care relevă o măiestrie artistică de mare fineţe şi stil impecabil.

O violonistă japoneză extrem de fină şi sensibilă este ***Yoko Matsuda.*** Ea s-a născut în 1942 şi a studiat la Universitatea Yale din Statele Unite cu Broadus Erle. Subţirică şi mică de statură, ca de altfel toate tinerele violoniste japoneze, ea cîntă *Concertul* de Brahms cu o mare intensitate şi grandoare, dar şi un control tehnic extraordinar, încît o mare carieră era iminentă pentru ea. Dar numai treptat şi-a cîştigat recunoaşterea de care se bucură. Este în prezent conducătoarea Cvartetului de coarde Sequoia care, la începutul anilor '80, a cîştigat premiul I al concursului „Naumburg“ din New York, obţinînd astfel recunoaşterea ei în Statele Unite. Yoko Matsuda şi cvartetul ei funcţionează în facultatea de muzică a Institutului de Arte din California.

Menţionăm de asemenea, pe violonista ***Yuzuko Horigome*** care a cîştigat premiul I la concursul „Regina Elisabeta“ din Bruxelles, în 1980. Ea s-a născut la Tokyo, la 4 decembrie 1957. A studiat la Şcoala de muzică Toho-Gakuen, ca elevă a lui R. Kubota şi T. Eto. Am ascultat-o cu *Concertul* de Mendelssohn, în mai 1987, cu Orchestra Royal Philharmonic, în sala Royal Festival Hall din Londra şi, de asemenea, am văzut-o într-un film muzical la Televiziunea Britanică. Mică, slăbuţă, cu mîna la fel de mică, Horigome a dovedit multă energie, o mînuire largă a arcuşului, un sunet mare şi catifelat. În *Concertul* de Mendelssohn ea a arătat o tehnică de mare precizie şi strălucire. Cadenţa din prima mişcare a fost stăpînită cu mare uşurinţă şi dezinvoltură. Dacă în Andante ar fi fost necesară mai multă expresivitate, ultima mişcare, care cere mai multă exactitate tehnică decît profunzime emoţională, a fost executată cu virtuozitate naturală şi strălucire.

Cel mai recent fenomen violonistic japonez este tînăra ***Midori (n. 1971)*** care la vîrsta de zece ani l-a uimit pe Zubin Mehta cu *Concertul* de Paganini, încît acesta a invitat-o imediat să fie solista surpriză a Filarmonicii din New York. Interpretarea ei a stîrnit ovaţii în picioare. De atunci a cîntat alături de muzicieni ca Isaac Stern şi Pinchas Zukerman şi cu multe dintre cele mai distinse orchestre ale lumii. Imediat a fost preluată sub protecţia celui mai important impresariat din America şi din lume, I.C.M. (fost Hurok). Midori s-a născut în 1971, în Osaka şi a început studiul viorii cu mama ei la vîrsta de patru ani. La opt ani, o casetă cu înregistrarea interpretării ei a fost trimisă profesoarei DeLay la New York care i-a acordat imediat o bursă la Festivalul muzical din Aspen (SUA). În 1982, a venit la New York, unde a început să studieze cu Dorothy DeLay, Jenns Ellermann şi Yang-Ho Kim. Activul angajamentelor ei orchestrale pînă acum este foarte larg, deşi se află încă la o vîrstă aşa de tînără. A cîntat cu Filarmonica din Berlin, cu orchestrele din Boston, Chicago, Montreal, Londra, St. Louis, Toronto, Cleveland, Philadelphia, Paris şi Orchestra de Cameră din St. Paul A lucrat cu Abbado, Barenboim, Bernstein, Dohnányi, Dutoit, Mehta, Slatkin, Zukerman. De asemenea, Midori a apărut recent cu Filarmonica din Los Angeles sub bagheta lui Previn, cu Orchestra din Israel cu Slatkin şi a avut un turneu în Spania, cu Orchestra Simfonică din Londra sub bagheta lui Rostropovici. În stagiunea 1989-1990, ea a colaborat cu Filarmonicile din Berlin şi din Oslo şi cu orchestra Academiei din Roma şi a participat la un turneu european cu London Symphony Orchestra.

Midori are deja o bogată activitate discografică. A înregistrat *Concertele* de Bach şi Vivaldi cu Orchestra de Cameră din St. Paul şi Pinchas Zukerman, precum şi lucrări de Ceaikovski cu London Symphony Orchestra şi Leonard Slatkin pentru Philips. A înregistrat cu Filarmonica din New York şi Zubin Mehta *Concertul* de Dvorak, apreciat în Revista Gramophone că „este mai strălucitor şi chiar mai convingător decît la Chung“. 9) Această înregistrare s-a realizat pe baza concertului viu, public. A înregistrat, de asemenea, *Capriciile* de Paganini. Înregistrările sale în viitorul apropiat includ Concertele de Bartok cu Filarmonica din Berlin sub bagheta lui Zubin Mehta.

În 1988, Midori a fost onorată de guvernul japonez cu titlul de cel mai bun artist al anului, fiind cea mai tînără persoană care să fi primit vreodată această distincţie. Am ascultat înregistrarea ei din 1982 cu *Concertul nr. 1* de Paganini. Este o interpretare cu tehnica, claritatea, muzicalitatea şi aplombul unui veteran. Nu se poate spune deloc că era vorba de o interpretare imitativă, cu accente copilăreşti, ci mai degrabă era evidentă o muzicalitate naturală, matură, relevînd melodicitatea romantică a acordurilor muzicii lui Paganini. De asemenea, am ascultat-o în noiembrie 1989 în sala Barbican din Londra cu *Concertul* de Mendelssohn, acompaniată de orchestra Philharmonia şi Michael Tilson Thomas. Deşi mi s-a părut pe scenă o făptură foarte delicată şi firavă, ea a dezlănţuit o forţă şi energie incredibile, producînd un ton mare, frumos şi plin, cu un arcuş de largă respiraţie. Strălucirea tehnică şi precizia intonaţională erau fenomenale. Se profilează astfel o carieră violonistică internaţională de mare perspectivă, fără influenţa unor premii internaţionale.

Din această scurtă prezentare se observă că mai toţi violoniştii japonezi din generaţia actuală sînt femei. Explicaţia o găsesc în structura fiinţei lor, în voinţa şi tenacitatea lor, în ambiţia şi ataşamentul feminităţii pentru sunetul dulce al viorii.

O altă violonistă japoneză, activă în viaţa muzicală internaţională este ***Yuuko Shiokawa*** (născută în 1946). De copil, totdeauna visa să viziteze Europa, leagănul compozitorilor. Asculta muzica lui Schubert şi contempla peisajele vieneze. A început să studieze vioara devreme, la patru ani, continuînd la Academia din Tokyo cu clase de armonie, dictare, solfegiu şi orchestră. În sistemul japonez de învăţămînt este inclus întregul repertoriu standard de la *Studiile lui Kreutzer* la *Capriciile* de Paganini, precum și piese de virtuozitate și lucrări clasice. După ce s-a mutat cu familia în Peru, a studiat timp de trei ani și jumătate cu Eugene Cremer, fost concertmaestru la Filarmonica din Berlin, sub conducerea lui Furtwängler, cunoscînd și cîntînd mai multă muzică de cameră. Apoi, venind cu Cremer în Europa, s-a înscris la Hochschule din München, cîștigînd singurele ei două concursuri, unul în Hochscule și concursul „Mendelssohn". La Hochschule in München, Shiokawa a studiat cu Wilhelm Stross, în a cărui clasă a găsit o atmosferă stimulativă, cu un accent mai mare pe muzica de cameră. Cu Stross a studiat trei ani, pînă la moartea acestuia datorată unui atac de cord. A reușit să-și relaxeze mîna dreaptă și să asigure arcușului o mișcare naturală. De asemenea, și-a dezvoltat mușchii mîinii stîngi cu ajutorul metodei lui Schradieck, păstrînd în minte învățătura lui Stross, că mîna stîngă „trebuie numai să atingă și nu să apese tastiera". Shiokawa avea 19 ani cînd a murit Stross și i s-a propus să predea la clasa lui. Se considera însă prea tînără, astfel că, după un an, a renunțat și a început să caute un nou profesor. Apoi s-a mutat în America și a petrecut șase veri la festivalul de muzică Marlboro din Vermont, unde a întîlnit mulți muzicieni excelenți, a făcut prietenii valoroase și a cîștigat multă experiență în muzica de cameră. Dar ea visa mereu la Europa, îndeosebi la Austria și Viena. Astfel, s-a stabilit la Salzburg, unde a fost audiată de Rafael Kubelik, dirijor dar violonist ca formație de bază, care i-a dat îndrumări valoroase. Kubelik i-a împrumutat vioara tatălui său, Stradivari, „Emperor", 1715. Shiokawa a făcut premiera *Concertului nr. 6* de Jan Kubelik, cu prilejul centenarului acestuia (1980), cu London Symphony Orchestra, sub bagheta lui Rafael Kubelik, care a dirijat concertul tatălui său din memorie. Apoi Shiokawa a studiat cu Sándor Végh, un eminent pedagog al viorii, cu care a lucrat *Concertul* de Goldmark și *Cvartete* de Bártok și Schubert și a învățat-o cum să vorbească și să declame cînd cîntă. Trăiește cu soțul ei, pianistul ungur András Schiff, în Austria, dar face turnee regulate în Japonia și America.

Un fenomen violonistic contemporan este apariția pe scena de concert internațională a tînărului violonist *Takayoshi Wanami.* El s-a născut în Tokyo în 1945 și a început studiul viorii la vîrsta de patru ani. Talentul muzical, auzul absolut și voința sa de fier au avut efect, caz rar, depășirea handicapului său de a fi orb din naștere. După ce a studiat la Academia din Tokyo, a continuat să lucreze cu o serie de distinși profesori ca Joseph Szigeti, David Oistrach, Sergio Lorenzi și Sándor Végh, ajungînd cu ajutorul auzului său miraculos și al mijloacelor de control motoric, la stăpînirea perfectă a instrumentului, la însușirea unui larg repertoriu și la modelarea unei personalități muzicale originale. După ce a obținut cîteva premii în competiții japoneze, Wanami și-a făcut debutul orchestral la Tokyo cu Orchestra Filarmonică Japoneză, cu *Concertul* de Glazunov. Apoi, a primit o serie de premii la concursul internațional de vioară „Jacques Thibaud" din Paris, concursul „Carl Flesch" din Londra și medalia „Ysaye" din partea fundației Ysaye din Bruxelles. Această recunoaștere internațională și debutul plin de succes la Berlin și Londra în 1969 i-au adus numeroase angajamente de concert în Japonia și Europa. Wanami a cîntat ca solist cu multe orchestre majore ca Gewandhaus din Leipzig, Philharmonia din Londra, Orchestra simfonică din Birmingham, London

Mozart Plyers și Orchestra Pops din Boston. A înregistrat pe disc la Londra *Concertele* de Ceaikovski, Bruch și Mendelssohn cu orchestra Philharmonia, *Concertele* de Bach cu London Mozart Players sub bagheta lui Harry Blech. Alte discuri ale sale cuprind cele șase *Sonate solo* de Ysaye și nouă lucrări contemporane japoneze, care, amîndouă, au obținut cele mai înalte premii la festivalul artei japoneze. Recent a înregistrat pe disc în Japonia cu pianistul Mineko Tsuchiya 16 piese favorite de vioară sub titlul *Humoresques*.

În 1989, Wanami a cîntat cu Orchestra Simfonică BBC din Țara Galilor sub bagheta lui Tadaaki Otaka și cu orchestra Noua Filarmonică Japoneză cu Seiji Ozawa, a avut apoi un turneu în Elveția cu Orchestra de cameră slovacă dirijată de Bohdan Warchal care l-a invitat să cînte și la Bratislava. A organizat un Duo stabil cu pianistul Mineko Tsuchiya cu care a făcut lungi turnee în Europa de Est și de Vest. În Statele Unite a cîntat în Concertul dedicat Zilei Drepturilor Omului la Națiunile Unite în New York, în 1981, apoi la Festivalul Bach din Sion, Elveția, în 1982 și în cadrul Săptămînii Japoneze din Cairo, în 1986. De asemenea, a susținut numeroase recitaluri la Moscova, Leningrad, Kiev, Liverpool, precum și la festivalul estival din Taunton, statul Iowa și în alte orașe din SUA.

Am avut ocazia să-l ascult pe Wanami în februarie 1987 în sala Queen Elisabeth Hall din Londra, ca solist și dirijor al Orchestrei London Mozart Players în patru concerte în aceeași seară: *Concertul în Mi major „Amoroso"* de Vivaldi, *Concertul nr. 1 în La Minor* și *Concertul nr. 2 în Mi major* de Bach și *Concertul nr. 5 în La major* de Mozart. A fost o seară de neuitat. A condus atît de discret orchestra, cu fața spre public, doar cu unele replieri și gesturi spre orchestră, cîntînd din memorie toate cele patru concerte cu o tehnică și sunet impecabile, într-un perfect stil clasic. Cum nu cunoșteam cazul, abia după ce o doamnă l-a condus de mînă pe podium pînă în avantscenă mi-am dat seama de actul muzical la care participam pentru prima oară în viață. Da, era orb din naștere. Niciodată nu percepuse lumina, nu văzuse o partitură. Nu vedea fețele ascultătorilor săi, dar era fericit cînd auzea ropotul aplauzelor lor. Din întunericul vieții lui, luminată de farmecul sonorității, izbucnea muzica, valuri de muzică, eroică, titanică. Totdeauna voi păstra amintirea acestui munte de perfecțiune sonoră de modestie și înțelepciune.

2. REPUBLICA POPULARĂ CHINEZĂ PE DRUMUL DEZVOLTĂRII ARTEI MODERNE A VIORII

Arta viorii în China este relativ tînără. Cea mai veche instituție de educație muzicală superioară este Conservatorul din Shanghai, fondat în 1927. Conservatorul Central din Beijing nu a luat ființă decît în 1950, după victoria revoluției. Astăzi China, cu cei peste un miliard de locuitori, dispune de nouă Conservatoare, aflate sub conducerea celor din Shanghai și Beijing. Structura învățămîntului muzical cuprinde o școală elementară (pentru elevi de la 9 la 12 ani), o școală intermediară (pentru elevi de la 13 la 17 ani) o școală preuniversitară (pentru studenți de la 18 la 22 ani), o școală superioară (pentru studenți de la 23 la 25 ani). Există, de asemenea, clase speciale pentru instrumentiști mai în vîrstă, profesioniști veniți din diferite părți ale țării pentru perfecționarea talentului lor. În principal, facultățile cooperează și lucrează într-o manieră colectivă. Un număr de profesori mai în vîrstă au primit o formaţie de nivel mai înalt la Moscova, Leningrad, Budapesta, Bucureşti şi Praga înainte de 1960. Cîţiva dintre profesori şi studenţi au studiat în Vest. Ca şi în Uniunea Sovietică, accentul cade pe interpretarea solistică, dar în ultimii ani s-a accentuat educaţia prin muzica de cameră şi a luat avînt interpretarea acesteia. Deşi multe lucrări de virtuozitate cum sînt *Concertul nr. 1 în Fa diez minor* de Wieniawski sau *Variaţiuni pe o Temă originală* de acelaşi compozitor, sau *Sonatele* de Ysaye, rămîn mai mult sau mai puţin calul de bătaie al repertoriului lor, totuşi lucrări capitale ale lui Bach, Beethoven, Mozart şi Brahms se bucură de mare atenţie. Un număr de violonişti chinezi au cîştigat deja o anumită experienţă în concursuri internaţionale majore, alături de colegii lor străini. Receptivitatea profesorilor faţă de ideile muzicale venite din alte ţări este în prezent mare, deşi este îngreunată de dificultăţile schimbului de opinii prin interpret. De aceea, în prezent, studiul limbii engleze este urmat cu aviditate de profesori şi studenţi, fiecare profesor, profesor asociat sau lector este obligat să treacă un examen de limba engleză.

Desigur, orice evaluare obiectivă a statutului prezent al artei viorii trebuie să ia în considerare efectele devastatoare provocate de revoluţia culturală din perioada 1966-1976. Evoluţia artei viorii a fost întreruptă de revoluţia culturală care a fost mai violentă pentru muzicieni. Vioara a fost considerată un obiect corupt şi studiul ei era de neconceput. În acea dezordine generală devenise un imperativ să te fereşti de contaminarea cu cultura occidentală. Profesorii şi artiştii, în general, au fost trimişi să lucreze în fabrici sau în agricultură, cît mai departe de locul inerent al realizării lor umane şi profesionale. Violonistul Li Han, actualul director al departamentului de vioară de la Conservatorul din Beijing, rememorează: „Am fost trimis departe, să lucrez într-o fabrică pentru cinci ani şi literalmente a trebuit să abandonez vioara pentru o perioadă de zece ani. Au fost vremuri tragice pentru mulţi dintre noi“.[10] În timpul acelei decade triste, lecţiile au fost suspendate, instrumentele şi cărţile au fost distruse, profesorii şi studenţii au fost batjocoriţi sau chiar torturaţi fizic. Din fericire, cea mai mare parte a bibliotecii de discuri şi casete a Conservatorului din Shanghai a scăpat de furia „Gărzilor Roşii“. Desigur, violoniştii care aveau atunci 20 de ani şi care acum ar fi putut să concureze cu egalii lor din străinătate în viaţa muzicală internaţională, au trebuit să întrerupă studiul tocmai în anii cei mai critici ai formaţiei lor. Dar acea perioadă grea pentru arta şi cultura chineză, atît de veche şi atît de admirată în lume, va fi trecut poate pentru totdeauna.

Într-adevăr, refacerea rapidă, în numai cîţiva ani, a artei viorii în China este incredibilă, revenind foarte curînd la aparatul de bază al educaţiei muzicale. Atracţia tinerilor chinezi a devenit şi mai puternică. Talentul lor muzical a început deja să fie recunoscut pe plan internaţional. Astfel de artişti, ca fenomenalul violoncelist Yo-Yo Ma sau violonistul Cho-Liang Lin, au cîştigat deja onoruri internaţionale. Nai-Yuan Hu a cîştigat concursul „Regina Elisabeta“ în 1985, iar Xue Wei a obţinut premiul întîi la concursul „Carl Flesch“ din Londra în 1986 precum şi premiul al doilea la la concursul „Ceaikovschi“ în acelaşi an. Filmul documentar produs în 1981, în urma unei lungi vizite făcute în China de Isaac Stern, intitulat „De la Mao la Mozart“, pe care l-am vizionat personal pe o video casetă, este relevant şi fascinant prin dovezile cele mai vii cu privire la noua viaţă muzicală atît de efervescentă din Beijing și Shanghai, unde conservatoarele respective formează cu succes un număr impresionant de tineri violoniști, celiști, pianiști cu un talent de puternică intensitate muzicală. Am admirat violoniști care cîntau cu aplomb și strălucire lucrări grele, cum sînt *Concertele* de Brahms și Sibelius, *Rondo Capriccioso* de Saint Saëns sau *Variațiuni pe o Temă Originală* de Wieniawski. Era fără îndoială o dovadă elocventă că înlăturarea barierelor culturale a dus la apariția unei întregi generații de muzicieni chinezi în plină desfășurare a potențelor lor artistice. Yehudi Menuhin a vizitat, de asemenea, China și a pregătit un număr de tineri chinezi la școlile lui din Stoke d'Abernon (Anglia) și din Gstaad (Elveția). El este optimist privind dezvoltarea legăturilor muzicale între China și Occident. La Competiția internațională „Menuhin" din Folkestone (Anglia) din 1983 s-au prezentat și tineri violoniști chinezi pregătiți la conservatoarele din Beijing și Shanghai, obținînd succese remarcabile. La secția juniori (între 12-15 ani) ei au cîștigat trei premii importante: Wang Xiao-Dong la 13 ani (premiul întîi), Vang Zheng-Rong, de 15 ani (premiul al doilea) și Zhang Le, de 15 ani (premiul al treilea). La secția seniori (între 16-20 ani), Hong-Ying He s-a clasat pe locul patru. La aceeași competiție, dar după patru ani, în 1987, la care am avut ocazia să particip și să urmăresc mulți violoniști atît de tineri, veniți din toată lumea, premiul întîi la secția juniori a fost cîștigat de Dong Qun, în vîrstă de 14 ani, educat la Shanghai, care deja cîștigase concursul internațional de vioară din Beijjng și obținuse premii pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de compozitori chinezi și de Wieniawski, iar la secția seniori, premiul al treilea a fost acordat violonistei Zheng Qing, de 18 ani, formată de asemenea la Conservatorul din Shanghai. Toți acești tineri concurenți erau impecabil pregătiți, nu se observa nimic „instruit mecanic" în cîntatul lor; dimpotrivă, fiecare dintre ei avea o personalitate distinsă. În afara scenei, erau fericiți și relaxați, pe scenă erau serioși și arătau că au deja experiență în desfășurarea lor pe o scenă publică.

Un aspect important al viorii în China este amploarea pe care a luat-o construcția de viori, în raport cu cererea crescîndă a tinerilor chinezi care aspiră în număr tot mai mare spre această arta. Peste 80% din studenți folosesc viori de producție chineză. Conservatorul central din Beijing are acum o școală proprie de luterie. Vioara a devenit un instrument popular. În vara lui 1987, înainte de festivalul care a avut loc atunci, fabricile de viori au distribuit peste 500 de viori pentru tinerii interpreți. Astăzi este ceva obișnuit să vezi pe stradă o mamă cu un copil care poartă în mînă o cutie de vioară. Viorile chinezești sînt frumoase, cu o bună sonoritate și sînt căutate. De multe ori am văzut viori chinezești în magazinele de muzică din București și din țară.

Li Han (n. 1924)

Li Han, unul dintre cei mai în vîrstă violoniști chinezi și directorul învățămîntului viorii pe întreaga Chină, s-a născut la 2 octombrie 1924, în Hopei. Tatăl său a fost profesor de filosofie chineză și de literatură și a devenit secretar al departamentului chinez al educației. Părinții săi nu au vrut ca Li să facă muzică, pentru că în China o meserie ca aceasta nu poate asigura existenţa. La 11 ani, a avut o experienţă care l-a afectat profund, cînd l-a văzut şi l-a ascultat pe Heifetz cîntînd într-un film Concertul de Mendelssohn, *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns, *Hora Staccato* de Dinicu-Heifetz. Pînă atunci nu mai auzise o vioară şi sunetul ei l-a copleşit, fiind nefericit şi frustrat că atracţia lui spre vioară nu găseşte înţelegere. „Am început chiar să-mi distrug instrumentul chinezesc — spune el — şi am încercat să economisesc bani pentru a cumpăra o vioară“[1]. Ameninţînd părinţii cu sinuciderea, dacă nu-l lasă să studieze vioara, Li a început studiul cu un profesor chinez, apoi cu un violonist german care trăia în China şi, în sfîrşit, cu un preot din Budapesta, devenind apoi cel mai tînăr profesor la Conservatorul din Beijing. Fiind trimis să studieze la Moscova între anii 1962-1964 a dobîndit o temeinică pregătire ca violonist şi pedagog, de unde s-a întors pentru o carieră frumoasă ca violonist. Dar tristul deceniu de „revoluţie culturală“ i-a întrerupt complet această carieră. A fost trimis departe, într-o fabrică, pentru cinci ani şi, practic, a abandonat vioara pentru zece ani. În raport cu pasiunea lui pentru acest instrument, aceasta a însemnat o adevărată tragedie.

După ce a trecut această furtună, Li Han a revenit la vioară. A putut cînta concertul de Ceaikovski cu orchestra filarmonică centrală din Beijing, dar cea mai mare parte a muncii sale este consacrată pedagogiei. Deschiderea spre Occident i-a adus refacerea şi dezvoltarea relaţiilor de prietenie muzicală cu mulţi violonişti din Europa şi America. El estimează că se află în contact cu peste 100 de violonişti contemporani, între care Isaac Stern, căruia i-a fost translator de limba rusă în timpul cît a vizitat China şi a făcut filmul *De la Mao la Mozart*, cu Menuhin, Dorothy DeLay, Gérard Poulet, violonistul francez care a vizitat de mai multe ori China. Li Han este un slujitor pasionat al învăţămîntului viorii în China, contribuind la ridicarea continuă a nivelului său spre a-l face competitiv cu orice alt învăţămînt din lume.

*

În prezent, este un aflux deosebit al tinerilor chinezi spre vioară, începînd de la o vîrstă foarte mică. Li Han, directorul învăţămîntului muzical în China, estima recent că astăzi, în China, peste 10.000 de copii între 4 şi 6 ani studiază vioara. Deşi în China este greu de făcut o carieră numai din muzică, atracţia spre vioară continuă în proporţii sporite. Vom trece în revistă numai cîţiva dintre cei mai proeminenţi tineri violonişti chinezi. Muzicologul Henry Roth, care a vizitat China la începutul anilor 1980, a relevat printre cei 800 de studenţi ai Conservatorului din Shanghai un număr impresionant de tineri violonişti extrem de talentaţi. În lucrarea sa *Great Violinists in Performance* (1986), Henry Roth evidenţiază pe cîţiva dintre cei mai remarcabili. Printre aceştia el îl menţionează pe *Wang Xiao-Dong* (născut în 1969), elev al lui Zhang Shi-Xiang, şi care în 1983, la 13 ani, cîştigase deja concursul „Menuhin“ din Folkstone. La vîrsta de 15 ani el cînta perfect *Concertul nr. 2* de Prokofiev, *Partita nr. 1* de Bach, *Sonata nr. 3* de Brahms, *Concertul nr. 1* de Mozart şi *Romanţa de* Szymanowsky. Interpretarea sa era marcată de un instinct natural pentru expresia frazei, facilitate splendidă, disciplină, abilitate de adaptare la stiluri diverse și un ton plin și rotund[12]. Un alt tînăr *Gu Wei-Fang*, cînta la vîrsta de 22 ani *Concertul nr. 1* de Wieniawski, cunoscut pentru dificultățile lui greu surmontabile, cu o excepțională agilitate și vibrantă bravură incisivă, după cum ataca cu aceeași virtuozitate *Valsul-capriciu* de Saint-Saëns. *Qian Zhou*, eleva lui Zhou Bin-You, a fost cîștigătoarea premiului I al competiției naționale din 1984. Ea desfășoară un talent înflăcărat în *Concertul nr. 4* de Vieuxtemps și în *Havaneza* de Saint-Saëns.

Desigur că enumerarea tinerilor violoniști formați în Conservatorul din Shanghai poate continua. Ei sînt produsul talentului lor nativ extraordinar al voinței și muncii lor dîrze, dar și al nivelului ridicat de predare a viorii de către profesori ca Zheng Shi-Xiang, Shen Gua-En, Li Ke-Quiang, You Rou-Bin ș.a.

La Conservatorul din Beijing studiau în anii 1980 circa 140 de studenți, dintre care 100 erau în grupele primare și intermediare, iar 40 de tineri între 18 și 22 de ani, se aflau în clasele universitare. Aici profesorul Li Han este directorul departamentului viorii. Profesorii Wang Zhi-Long, Sui Ke-Qiang, Lin Yao-ji dovedesc o înaltă competență în formarea unor talente veridice printre studenții Conservatorului. Profesorul american Henry Roth care a ținut cursuri de măiestrie acolo evidențiază cîțiva studenți remarcabili. Între aceștia erau atunci *Chai Lian*, care la 16 ani interpreta cu ușurință *Fantezia Carmen* de Sarasate, *Mong Hai-Ou*, elevă a lui Li Han, care a dovedit o muzicalitate meticuloasă în *Sonata nr. 7* de Beethoven, iar *Chao Bing*, de 19 ani, elev al lui Sui Ke-Qiang, a expus în *Concertul* de Brahms o intensă muzicalitate și o tehnică sigură.

Un tînăr violonist chinez care s-a afirmat deja în violonistica contemporană este *Xue Wei*, născut în Henan în 1963. El este produsul școlii de vioară din China care a reușit să treacă nevătămat perioada revoluției culturale. A studiat mai întîi la Conservatorul din Shanghai, unde cum spunea el, își împărțea timpul de studiu între vioară, fizică și literatură clasică. Apoi a trecut la Conservatorul Central din Beijing sub îndrumarea lui Lin Yao-ji, fost elev al lui Iankelevici, la Moscova. Conceptul mental și tehnic al acestui pedagog era — spunea el — deosebit: degetele mîinii stîngi trebuiesc ținute cît mai jos, apropiate de tastieră, în timpul articulației rapide, iar arcușul trebuie să stea în coardă spre a fi sigur de un sunet bun și puternic.

Xue Wei a obținut mai multe premii în China, iar în 1983 a devenit laureat al celui de al doilea concurs internațional de muzică din Tokyo, după care a înregistrat două discuri la RCA cu *Sonatele* de Fauré și Franck. În 1984 a avut primele turnee internaționale în fosta Uniune Sovietică, Cehoslovacia, Bulgaria, Hong Kong, iar în 1985 a concentrat în Coreea de Nord. Xue Wei, urmărind cu tenacitate perfecționarea sa, a studiat în continuare la Londra cu profesorul Yfrah Neaman în anii 1985-1986, la Guildhall School.

L-am cunoscut și l-am admirat la Concursul „Carl Flesch" din Londra în 1986. El s-a evidențiat prin eleganța mînuirii arcușului în maniera „arcușului nesfîrșit" a lui Busch, prin claritate sonoră, facilitate tehnică și sensibilitate în interpretarea Concertului de Ceaikovsky. El a obţinut premiul I, după ce o lună mai înainte obţinuse premiul II la Concursul „Ceaikovski" de la Moscova. Staccato-ul său este superb în ambele sensuri. Interpretarea Horei Staccato de Dinicu-Heifetz tinde spre modelul realizării ei de către Dincu sau Heifetz. Doreşte foarte mult să viziteze sau să cînte în România.

Xue Wei are o viziune personală absolut justă, potrivit căreia competiţiile dezvoltă tehnica, dar limitează repertoriul şi generează individualism. Construirea unei cariere implică şansa de a găsi manageri activi şi devotaţi şi de a avea mai multe apariţii pe scena de concert internaţională. El şi-a propus să activeze ca solist pînă la vîrsta de 40-50 de ani, după care vrea să devină profesor în China. Acum este rezident în Marea Britanie.

Hu Kun (n. 1963) este un tînăr violonist chinez afirmat şi el deja în viaţa concertistică internaţională. El s-a născut în 1963, cu trei ani înainte de începutul revoluţiei culturale (1966-1976) în Szehuan, unde părinţii săi erau profesori la Conservator (tatăl, de vioară iar mama, de pian). În timpul revoluţiei culturale, părinţii săi au fost trimişi să lucreze într-o fermă îndepărtată iar copiilor lor, ca şi ai tuturor intelectualilor, li s-a interzis dreptul de a merge în viaţă pe aceeaşi cale. Astfel pînă la 13 ani, Kun şi sora sa Zheng au studiat vioara acasă cu părinţii după manuscrise copiate de mama lor.

La 13 ani are loc o primă schimbare în destinul violonistic al lui Kun. El face o vizită la Beijing şi uimeşte pe muzicieni cu interpretarea Concertului nr. 1 de Paganini. În Beijing era totuşi mai multă muzică clasică. Dar Kun nu putea să-şi schimbe rezidenţa şi nici să studieze la un Conservator. A apărut însă o nouă şansă. El a fost angajat ca solist la Orchestra simfonică centrală Radio, dar nu s-a putut învinge opoziţia autorităţilor, fiindcă el nu servise un timp în orezării. Atunci a intervenit armata. Familia lui Kun a aflat de crearea unui nou ansamblu militar care l-a angajat imediat pe Kun ca solist. El devine astfel cel mai tînăr ofiţer chinez iar opoziţia autorităţilor a fost înlăturată peste noapte. Kun a fost acceptat ca student particular la profesorul Lin Yoao-ji de la Conservatorul Central din Beijing. În timp de patru ani, Kun a cîştigat două competiţii naţionale şi a fost primul reprezentant al ţării sale trimis în Vest la concursul internaţional „Sibelius" din Helsinki, în 1980, unde, la cei 17 ani ai săi, nu numai că a ajuns în finală dar a obţinut şi premiul V, pentru care, la întoarcere în China, a fost sărbătorit de Serviciul Cultural Chinez, a primit mai multe decoraţii militare şi a fost ridicat la gradul de comandant de batalion. Un film documentar l-a prezentat pe Kun ca un simbol: revoluţia culturală luase sfîrşit, China a reintrat în lume şi un tînăr artist a supravieţuit unei revoluţii iraţionale.

Aspiraţiile lui Kun nu se puteau opri aici. Dorinţa lui era să studieze într-un conservator şi să ajungă solist de reputaţie internaţională. Şansa s-a ivit. În 1984 Kun a părăsit China cu o bursă oficială pentru Academia Menuhin din Gstaad, Elveţia, iar în 1986 el a venit la Londra unde a studiat în mod particular cu Menuhin. Evident, Kun a fost deosebit de privilegiat. Dar el nu era un student obişnuit. Menuhin a fost impresionat de interpretarea sa în două competitii internaţionale în 1985: concursul „Regina

Elisabeta" din Bruxelles, unde a obţinut premiul IV şi totodată premiul audienţei (premiul Jacques Stehman) al Competiţiei Radio-Televiziunii belgiene care echivalează cu premiul „Regina Elisabeta" şi Concursul internaţional de vioară „Menuhin" din Paris unde a cîştigat premiul I şi titlul de „Mare Laureat al Oraşului Paris".

Venind în Vest, Kun a demonstrat hotărîrea şi ambiţia sa de a deveni un violonist internaţional, în faţa oricîtor greutăţi ar fi avut de învins. El s-a înscris curînd în cohorta de violonişti din Extremul Orient care au cucerit scena de concert internaţională. Avînd un repertoriu larg, cu accent pe creaţia contemporană, Kun a putut să-şi găsească un loc binemeritat în viaţa concertistică internaţională şi să înregistreze mai multe concerte pe disc cu „Nimbus Records". El este cel care a făcut premiera mondială a *Concertului de vioară „In memory of George Enescu"* de Ronald Stevenson, în 1992, cu BBC Scottish Simphony Orchestra, sub bagheta lui Yehudi Menuhin. Merită a fi subliniată conexiunea cu memoria marelui nostru George Enescu. De asemenea, el a făcut premiera în Anglia şi a altor lucrări contemporane, între care *Concertul „The Heaven Tree of Stars"* de Alun Hoddinott, cu BBC Welsh Symphony Orchestra, care a impresionat atît de mult pe Rostropovici, încît acesta a comandat la autor un concert de violoncel pentru el. Kun a înregistrat deja mai multe discuri-compact cu „Nimbus Records": *Concertul pentru vioară* de Barber, *Serenada pentru vioară, coarde, harpă, şi percuţie* de Leonard Bernstein, *Concertul nr. 1* de Prokofiev, *Concertul* de Sibelius şi *Concertul* de Haciaturian.

L-am ascultat pe Kun în martie 1992 într-un recital în sala St. John's Smith Square din Londra, unde între altele a făcut premiera în Anglia a piesei moderne *Iluminations Rounds* de David Lang. El a dovedit din plin nu numai un talent real nativ ci şi rezultatul şi eficienţa unei munci conştiente, ceea ce s-a reflectat în claritatea sonoră, mînuirea elegantă a arcuşului şi digitaţia sigură, execuţia cu uşurinţă a pasajelor dificile, maximă concentrare şi disciplină în conducerea frazelor muzicale, profunzime, inteligenţă şi trăire a conţinutului muzical al operelor interpretate.

Kun este un violonist de sigure perspective în violonistica contemporană, pentru că iubeşte vioara şi a tins spre standarde superioare.

*

Un eveniment remarcabil în viaţa muzicală a Chinei s-a petrecut în 1986 prin organizarea primului concurs internaţional de vioară la Beijing, în două secţii — juniori (13-15 ani) şi seniori (16-20 ani). Au participat 43 de concurenţi, între care şi din România, iar în juriu a fost prezent şi violonistul român Ion Voicu. S-au audiat acolo *Concertele* de Sibelius, Glazunov, Prokofiev (nr. 2), Vieuxtemps (nr. 5), de Mozart, precum şi piese de bravură de Paganini, Saint Saëns, Vieuxtemps, Wieniawski, Ceaikovski, Bartok, Szymanowski, *Sonate* de Beethoven, Brahms sau alte lucrări de compozitori chinezi ca *The Butterfly Lovers* (Iubitorii de fluturi) de He Zhanhao şi Chen Gang. La seniori, premiul întîi a fost obţinut de tînăra Qi Ming, de 19 ani, studentă a lui Li Keqiang, la Conservatorul din Shanghai, apreciată de Henry Roth cu superlative ca: admirabile calităţi în *Concertul* de Sibelius, control fin al arcuşului, temperament înflăcărat, ton frumos de mărime şi proiecţie medie, dar cu diferenţieri foarte sugestive de *vibrato*, multă expresivitate şi sensibilitate unică. Dintre cei 16 concurenţi chinezi prezenţi în cele două secţii ale concursului, mulţi s-au bucurat de larga apreciere internaţională a unui juriu format din personalităţi muzicale din URSS, Norvegia, Franţa, România, Japonia, Polonia şi China. Deschiderea Chinei spre marea muzică şi spre lumea muzicală este un fapt.

3. VIOARA ÎN CHINA-TAIWAN

Din punct de vedere istoric şi etnic, Taiwanul este un teritoriu chinez. Dar după revoluţia chineză, Taiwanul a rămas în afara Chinei Populare, cunoscînd o dezvoltare independentă. Cultura indigenă este chineză. Cultura muzicală a cunoscut o anumită dezvoltare, dar nu a produs decît puţini muzicieni la nivelul standardelor internaţionale. Cea mai recentă senzaţie muzicală din Taiwan este tînărul violonist ***Cho-Liang Lin (n. 1960).*** Tatăl său era un cercetător fizician, iar mama sa este profesoară de limba engleză. A început studiul viorii la vîrsta de cinci ani cu Sylvia Lee, iar în 1971, după moartea tatălui său, a fost trimis în Australia, unde a studiat la Conservatorul din Sydney cu Robert Pikler, un renumit violonist care studiase cu Bartók şi Kodály. La vîrsta de 15 ani, s-a mutat la New York spre a studia cu Dorothy DeLay, la Juilliard School. Lin a devenit cetăţean american, uşurîndu-şi astfel — după cum spune el — deplasările în turneele internaţionale de concert, întrucît era foarte greu de umblat cu paşaportul taiwanez de la un consulat la altul, pentru viză. Lin a atras atenţia pentru prima oară în 1977, cînd a cîştigat competiţia internaţională „Regina Sophia“. Lin era deranjat cînd unii se îndoiau de abilitatea sa de a interpreta pe Mozart sau Brahms. Dar debutul său cu un *Concert* de Mozart la Festivalul Mostly Mozart din august 1979 a fost de un succes răsunător: „a fost o interpretare matură, scria Allen Hughes în „New York Times“, străbătută de prospeţimea tinereţii“. 13) De atunci, interpretarea şi cariera sa s-au dezvoltat cu paşi de gigant. El a cîntat deja ca solist cu cele mai mari orchestre din lume şi a făcut muzică de cameră cu colegi distinşi ca Isaac Stern şi Yo-Yo Ma.

Are deja un număr însemnat de înregistrări cu CBS, cu care are un contract exclusiv. Discul său cu *Concertul nr. 1* şi *Fantezia Scoţiană* de Bruch cu Orchestra simfonică din Chicago, sub bagheta lui Leonard Slatkin a cîştigat o largă apreciere, New York Times Magazine elogiindu-l „ca maestru şi legendă în formare“ 14), primind totodată şi titlul de „Cea mai bună înregistrare a anului“. Discurile lui Lin cuprind de asemenea, *Concertele* de Haydn, Mendelssohn, Vieuxtemps *Nr. 5*, Saint Saëns *Nr. 3*, un recital cu piese de bravură, *Suita Italiană*, *Duo Concertant* şi *Divertimento* de Stravinsky. Acest acces larg la producţia discografică se explică, desigur, prin calităţile excepţionale ale tonului şi interpretării sale. L-am ascultat pe Lin în 1988, în sala Saint James Smith Square din Londra, cu un program de *Sonate* de Beethoveen, Mozart şi Richard Strauss. Eram curios să-l aud cîntînd *Sonata* de Richard Strauss şi m-a impresionat felul cum a scos la suprafaţă muzica din această piesă modernă. Este un violonist pasionat, cu gesturi care îl implică şi mai mult în muzica pe care o cîntă, cu sunet plin, de proiecţie înaltă, pe care i-l înlesneşte şi frumosul său

Stradivarius. Disciplina, măiestria conducerii frazelor muzicale, mînuirea arcuşului cu siguranţă şi facilitatea cu care trecea prin pasajele tehnice dezvăluiau că în spatele acelei apariţii scenice erau condensate, după cum mi-a declarat personal, cele şase sau mai multe ore de muncă zilnică responsabilă. Realizările lui Lin de pînă acum, deşi el are doar 29 de ani, confirmă previziunea lui Isaac Stern, potrivit căreia Lin este unul dintre cei trei mari muzicieni orientali actuali. [15]

Un alt tînăr chinez din Taiwan, de mare talent şi perspectivă, este ***Leland Chen (n. 1965).*** De la vîrsta de 13 ani, a studiat la Şcoala lui Menuhin din Stoke d'Abernon cu Robert Masters, bucurîndu-se şi de îndrumarea lui Yehudi Menuhin. În 1983, a cîştigat premiul I la competiţia internaţională „Yehudi Menuhin" de la Folkestone (Anglia), intrînd astfel în atenţia internaţională. După acest succes, Chen şi-a făcut imediat debutul londonez cu Orchestra Philharmonia şi apoi cu London Symphony, două dintre cele mai reputate orchestre ale Londrei. În 1985 a fost invitatul Orchestrei Royal Philharmonic din Londra ca solist în turneul acesteia în America de Nord. O mare onoare i s-a făcut cînd a fost solist în concertul regal din 1986, interpretînd alături de Menuhin *Dublul Concert* de Bach, sub bagheta lui Antal Dorati, în Royal Festival Hall din Londra. Leland are deja o activitate concertistică foarte bogată. El a avut turnee în Polonia şi şi-a făcut debutul în Germania cu Orchestra simfonică din Varşovia, a susţinut recitaluri în China Continentală, iar în 1986 şi-a făcut debutul la New York, după care a urmat un lung turneu de recitaluri şi concerte. Apariţiile sale în emisiuni de radio şi TV sînt frecvente atît pentru recitaluri cît şi pentru concerte cu Orchestra simfonică BBC din Londra. Interpretarea *Anotimpurilor* de Vivaldi într-un concert la Centrul Kennedy din Washington a fost transmisă la Televiziune — în toată America de Nord — prin reţeaua CBS. Recitalul său din mai 1990 în sala Wigmore Hall, care a inclus şi *Sonata a 3-a* de Enescu, pe care a cîntat-o cu o adevărată tensiune enesciană, a confirmat din nou calităţile sale muzicale remarcabile: versalitatea în abordarea stilurilor de la clasici la contemporani, tehnică impecabilă care uimeşte, dovedindu-se un talent major, destinat unei cariere internaţionale.

4. VIOLONIŞTI SPECTACULARI DIN COREEA DE SUD

Coreea, care a îndurat ocupaţia străină japoneză în prima jumătate a acestui secol, urmată de războiul fratricid şi de separarea ei în două state independente în 1950, se află doar la începutul prezenţei sale pe scena muzicală mondială.

Coreea de Sud a devenit însă treptat un miracol economic, dar şi un rival puternic al şcolii de vioară japoneze. Printre artiştiirpe care i-a produs recent această ţară, la loc de frunte stă familia Chung, care a creat multă vîlvă la Academia Juilliard din New York: violonista Kyung-Wha, sora cea mai în vîrstă, violoncelista Myung-Wha şi fratele lor, pianistul Myung-Whun care a devenit şi dirijor. În timp ce fiecare are cariera sa independentă, ei pot fi deseori auziţi împreună pe marile scene de concert din New York sau Londra. Trioul Chung îşi combină talentele în frumoase şi reuşite concerte de muzică de cameră. În 1988, ei au putut fi ascultaţi şi admiraţi în *Dublul Concert* de Brahms, cele două surori la vioară şi violoncel, cîntînd concertul fără partitură, iar fratele lor dirijînd Orchestra Royal Philharmonic în sala Royal Festival Hall din Londra.

Violonista ***Kyung-Wha Chung (n. 1948)*** este una din figurile proeminente ale generaţiei actuale de violonişti ai lumii muzicale internaţionale. Părinţii ei, iubitori pasionaţi de muzică, au vrut ca toţi cei şapte copii să facă pian. Dar numai patru au devenit muzicieni, iar dintre ei numai unul a devenit pianist, Myung-Whun. Pentru Kyung-Wha, vioara a devenit instrumentul cel mai atrăgător şi mai potrivit. Astfel, la vîrsta de şapte ani, ea a început studiul viorii, iar la nouă ani a cîntat *Concertul* de Mendelssohn cu orchestra. La întrebarea cum explică această realizare superioară într-un timp atît de scurt, ea răspunde exclamînd cu bucurie: „Mi-a fost dragă vioara!“ [16)] În primii cinci ani de studiu al viorii, a avut şapte profesori. Cel mai inspirat dintre ei a fost Shin Sang Chul, care a lucrat cu ea zilnic şi i-a insuflat sensul frumuseţii sunetului viorii. Trebuie să fi fost frumos sunetul ei, pentru că atunci cînd a venit la Juilliard în New York, Galamian nu a făcut modificări majore. Kyung a lucrat cu Galamian zece ani în regimul lui de muncă tenace, cu principii solide pentru tehnica şi interpretarea violonistică. Atunci ea lucra 8-9 ore pe zi, absolut necesare pentru asimilarea acelui repertoriu impus de Galamian, un întreg şir de studii, nenumărate piese, lucrările pentru vioară solo ale lui Bach, peste 30 de concerte. Dar Kyung era foarte fericită şi „norocoasă“. De la început a vrut să fie violonistă şi niciodată n-a pierdut acest simţămînt, fiind foarte studioasă şi dotată pentru vioară, în ciuda mîinilor sale mici şi delicate. Ea este destinată spre a fi numai interpretă, nefiind interesată în învăţămînt. „Am iubit totdeauna publicul ascultător — spune ea — şi cu cît sînt mai mulţi oameni într-o sală mare, cu atît excitaţia este mai mare. Galamian poate vedea aceasta imediat. El poate spune dacă eşti bun de interpret sau de profesor, ori pentru amîndouă aceste activităţi. Îi poate spune fiecăruia ce cale să urmeze pentru a se realiza“. [17)]

În 1967, la 19 ani, ea a obţinut o importantă victorie, împărţind premiul întîi cu Zukerman în Concursul „Leventtrit“ din New York. Curînd după aceea, Kyung şi-a făcut debutul cu Filarmonica din New York dar nu s-a angajat imediat într-o carieră internaţională, preferînd să mai continue studiul şi anul următor. Cariera sa internaţională a început, de fapt, în 1970 cu un splendid succes la Londra cînd a cîntat *Concertul* de Ceaikovski cu London Symphony Orhestra dirijată de André Previn. Orchestra a fost atît de impresionată, încît Kyung a fost invitată ca solist în turneul ei în Extremul Orient. De asemenea, a fost angajată imediat pentru mai mult de 30 de concerte în Marea Britanie. Criticile din presă au fost copleşitoare prin elogiile exprimate. Gillian Widdecombe afirma că „se îndoieşte dacă Heifetz a cîntat acele note cu mai multă acurateţe... iar forţa expresivă a interpretării, virtuozitatea, dulceaţa sunetului şi conducerea frazei evidenţiau multă maturitate.“ [18)]

Repertoriul ei este larg, cuprinzînd lucrările standard ale viorii, multe din ele fiind învăţate înainte de debutul ei american. Dar a adăugat şi lucrări noi, pentru care nu avea prea mult curaj. Astfel, André Previn a convins-o pe Chung să înveţe şi să cînte *Concertul* de Walton. Deşi la început n-a fost încîntată, succesul răsunător cu interpretarea concertului i-a adus elogiile lui Walton însuşi aflat în sala de concert. Kyung s-a convins că este o lucrare bogată care merită a fi interpretată şi ascultată. Înregistrarea acestui concert pe disc împreună cu *Concertul* de Stravinsky confirmă versalitatea şi sfera cuprinzătoare a repertoriului său. O altă lucrare preferată de Kyung este *Concertul* de Elgar, a cărui înregistrare în 1977 a găsit un larg ecou în lumea muzicală. Îşi dovedeşte astfel perfecta viziune asupra muzicii europene. Kyung are un respect deosebit faţă de muzica romantică. Totuşi, cîntă Bach, Mozart, Bartok, Prokofiev. Sibelius, Stravinsky şi Berg, dar include şi *Poemul* de Chausson, *Concertele* de Dvorak, Saint Saëns, Wieniawski, Vieuxtemps sau *Fantezia Scoţiană* de Bruch. Am ascultat-o personal cu Concertul de Sibelius. Deşi pare slăbuţă şi fragilă, după un minut-două îţi dai seama de marile ei rezerve de forţă mentală şi fizică. Şi cîtă forţă cere *Concertul* de Sibelius, prin acordurile supraetajate şi pasajele cu multe note aşezate cît mai complicat ca succesiune şi înălţime! Dar degetele mîinii ei stîngi, mici şi delicate, alergau cu siguranţă în pasajele suitoare în poziţii stratosferice şi apoi la fel pe coardele *Re* şi *Sol*. Şi estetic şi sonor, totul era perfect şi încîntător, în orice aspect al interpretării. S-a născut interpretă, stăpînindu-şi de îndată auditoriul. Kyung are o anume căldură a personalităţii, comunicînd uşor şi intens cu publicul spectator, în maniera lui Kreisler sau Menuhin. Captează audienţa şi prin altă latură a caracterului ei — aceea de a cerceta ceea ce este în spatele muzicii pe care o cîntă, în viaţa şi creaţia compozitorului, spre a o înţelege mai bine. Ea priveşte înapoi cu multă afecţiune în secolul al 19-lea şi reflectă la faptul că, aproape toţi violoniştii din acel timp, erau violonişti-compozitori. Ei îşi cîntau concertele proprii sau pe ale prietenilor lor. „Muzica era o parte a vieţii lor — spune ea. Erau interesaţi în filosofie, artă şi literatură. Erau fiinţe umane complete. Astăzi noi sîntem toţi parte a unui mecanism gigantic. Există un mare pericol că trebuie să ne rotim în acest mecanism, uitînd că există şi alte laturi ale fiinţei unui muzician." 19) Această viziune personală îi dă mai multă pasiune şi înţelegere a muzicii pe care o cîntă. În plus, are conştiinţa unei afectivităţi pornită din sursa psihologiei orientale a omului care trăieşte în Ţara Soarelui Răsare, pe care voinţa şi cultura l-a integrat perfect în muzica europeană şi universală. Ea spune cu mîndrie: „Am observat că mulţi violonişti coreeni sînt extrem de expresivi şi temperamentali." 20) Chung trăieşte la Londra cu soţul ei, Geoffrey Legget, un om de afaceri, şi cei doi copii ai lor.

Un alt tînăr coreean, fost student al lui Galamian, este ***Young-Uck Kim (n. 1948)***. Galamian avea o stimă deosebită faţă de seriozitatea, disciplina şi pasiunea pe care Kim o punea în studiu. El şi-a făcut debutul orchestral la New York în stagiunea 1966-1967, dar primul său recital a avut loc abia în februarie 1976. Avea atunci 28 de ani şi era un interpret experimentat. A cîntat un program mare, compus dintr-o Partită de Bach, *Sonata Kreutzer* de Beethoven, *Duo concertant*, de Stravinsky şi alte piese scurte. Succesul a fost răsunător, încît s-a bucurat de aprecierea lui Shirley Fleming în „Musical America" : „Este un violonist patrician, care produce un ton de argint, pur, are un simţ electrifiant al ritmului şi abilitatea de a echilibra dinamica şi succesiunea frazelor muzicale într-o măsură perfectă, proiectînd o paletă sonoră plină de nuanţe şi culori". [21] Deseori îl auzi pe Kim spunînd pentru sine şi pentru colegii lui : „Cînd cînt, niciodată nu mi se întîmplă să mă simt coreean. Eu sînt un muzician". [22] Kim este, astfel, un tînăr violonist consacrat pe care Orientul îndepărtat l-a propulsat in cercul egalilor săi din Occident.

Un alt tînăr coreean, extrem de talentat, este ***Dong-Suk Kang (n. 1954).*** El s-a născut la Seul, iar la vîrsta de 13 ani (1967) a început să studieze cu Ivan Galamian, la Institutul Curtis din Philadelphia şi la Academia Juilliard din New York. Este laureat al mai multor concursuri internaţionale importante : „Regina Elisabeta" din Bruxelles în 1976 (premiul III), Montreal, San Franciso Foundation, „Carl Flesch" din Londra în 1974 (premiul II). Aceste succese competiţionale, corolar al talentului său nativ, al tenacităţii şi al simţului pentru perspectiva carierei violonistice, l-au lansat curînd într-o carieră internaţională plină pe care o desfăşoară pe cele cinci continente. A apărut cu cele mai mari orchestre şi dirijori din lume şi a cîntat în recitaluri şi concerte la numeroase festivaluri. La Londra, el a apărut în concertele BBC, iar interpretarea *Concertului* de Ceaikovski cu orchestra simfonica BBC din Ţara Galilor a fost televizată. De asemenea, şi-a făcut debutul la PROMS (Concertele Promenadă din imensa sală Royal Albert Hall din Londra), cu *Concertul* de Glazunov, revenind în 22 august 1990 cu impresionatul *Concert* de Sibelius. Am avut prilejul să-l ascult pe Kang cu *Concertul* de Ceaikovski şi, recentt cu Sibelius la PROMS. Este, într-adevăr, un tînăr violonist de mare perspectivă, situat între cei mai mari violonişti din generaţia sa, cu o tehnică impecabilă, o intonaţie pură, o mînuire elegantă a arcuşului şi o frumoasă conducere a frazelor muzicale. Sibelius-ul său a fost realmente impresionant prin tehnică strălucitoare, puritate şi claritate sonoră, pasaje scînteietoare şi cantilene care îţi opreau respiraţia. M-a impresionat, de asemenea, forţa sa expresivă şi căldura sunetului, sensibilitatea şi trăirea muzicii pe care o cîntă. Pe bună dreptate, Dominic Gill, autorul lucrării „The Book of the Violin" a spus că „El are unul din cele mai frumoase tonuri de vioară auzite astăzi". [23]

Don-Suk Kang a înregistrat toate lucrările pentru vioară şi orchestră de Sibelius, frumosul *Concert* de Nielsen (cu Orchestra Simfonică din Gothenburg sub bagheta lui Myung-Whung Chung), precum şi multe lucrări din repertoriul francez. Este căsătorit cu o franţuzoaică şi are doi copii, fiind rezident la Paris.

Menţionăm, de asemenea pe precocele ***Sunh-Ju Lee*** care, la nouă ani, a cîntat cu Filarmonica din Seul, apoi a obţinut un premiu la Concursul Sibelius, iar în 1975 a cîştigat concursul fundaţiei „Kosciusko" şi a apărut ca solist cu orchestrele din St. Louis şi Seattle (S.U.A.).

Am cunoscut-o personal pe tînăra ***Suzy Whang (n. 1971).*** Ea s-a născut în Hong Kong din părinţi coreeni. Suzy studiază la Köln cu profesorul Ozim. La 15 ani, cunoştea perfect 29 de concerte. În 1985, a cîntat *Concertul* de Bartok cu Orchestra din Seul, sub bagheta lui Nanse Gum, fervent susţinător al tinerilor muzicieni coreeni. În 1986, Whang a obţinut Premiul III la Concursul „Menuhin" din Folkestone, iar în 1988 a cîştigat Premiul II la concursul „Flesch" din Londra. Viteza la care cîntă *Capriciul No. 5*, de Paganini este fenomenală.

Sarah Chang (n. 1982) este cel mai recent fenomen violonistic de sursă orientală. Ea s-a născut în Philadelphia în 1982 din părinţi sud-coreeni, amîndoi muzicieni stabiliţi în America. Manifestînd de timpuriu talent muzical neobişnuit, Sarah a fost admisă la vîrsta de trei ani într-o şcoală specială experimentală din Philadelphia, unde sînt educaţi copii excepţionali spre a cunoaşte cît de timpuriu pot învăţa anumite discipline. Pînă la vîrsta de cinci ani ea îşi însuşise elementele de bază ale viorii şi învăţase mai multe concerte standard de vioară. La vîrsta de cinci ani Sarah a fost preluată sub îndrumarea renumitei profesoare Dorothy DeLay de la Juiliard School din New York. Ascultînd-o atunci, Dorothy DeLay a fost puternic impresionată de factura acestui talent neobişnuit.

Acum, după cinci ani de studiu cu Dorothy DeLay, Sarah cunoaşte perfect din memorie 20 de concerte pe care le-a cîntat deja în public, precum şi numeroase piese de virtuozitate. Ea cîntă pe o vioară mică, dar sunetul ei este atît de frumos, de mătăsos şi de puternic, încît străbate departe chiar şi atunci cînd cîntă cu orchestre mari ca Filarmonia din New York sau Orchestra din Philadelphia. La vîrsta de 10 ani ea cîntă *Concertul nr. 1 în Re major* de Paganini cu o tehnică atît de clară, cu un avînt şi temperament care aminteşte de marii interpreţi ai acestei lucrări atît de frumoase şi atît de grele prin cerinţele tehnice şi interpretative specifice.

În martie 1992, Sarah a avut prima ei apariţie la Londra în cadrul programului *„Live music now"*, iniţiat de Yehudi Menuhin şi al cărui preşedinte este un cunoscut colecţionar de viori şi un pasionat susţinător al tinerelor talente, Ian Stoutzker. Concertul s-a ţinut la Palatul St. James în prezenţa ducesei de Kent, a lui Yehudi Menuhin, a profesoarei DeLay, a lui Ian Stoutzker şi a unui public uimit de ceea ce se desfăşura în faţa sa. Recitalul acompaniat de pianistul Gordon Back a cuprins *Concertul nr. 1 de Paganini*, *La Capricciosa* de Elgar cu tiradele ei de staccato-uri, frumosul *Tempo di menuetto* de Pugnani-Kreisler, dificila *Fantezie „Carmen"* de Sarasate şi alte piese. Numai cine a fost în sală sau a vizionat caseta poate aprecia forţa violonistică şi tehnica strălucitoare cu care fetiţa de 10 ani a surmontat cu o uşurinţă şi eleganţă stupefiante acele cunoscute dificultăţi din *Concertul* de Paganini, sau din *Fantezia Carmen* şi *La Capricciosa* de Elgar, realizînd pasaje scînteietoare staccato-uri volante, duble corzi sau flageolete cu o strălucire şi acurateţe de cristal, cu o înţelegere uluitoare şi un perfect simţ al stilurilor muzicale. Închizînd ochii şi ascultînd nu poţi crede că în faţa ta se află un copil de 10 ani. Yehudi Menuhin afirma că nu a auzit pînă acum un astfel de *„copil minune"*, dar este adevărat că mai toţi marii muzicieni din ultimele două secole au început cu acest „stadiu", căruia el îi spunea *„stadiul de* *tinereţe*“, fiindcă nu-i place să folosească termenul de „*copil minune*“, stadiu cu multe întrebări care, desigur, trebuie depăşit. Dorothy DeLay susţinea că părinţii orientali sînt de un mare ajutor în educarea acestor copii supradotaţi, cărora în America li se spune „*copii descuiaţi la minte*“ (latch key children) capabili să rămînă devotaţi idealurilor familiei, trecînd dincolo de stadiul de „*copil minune*“, mergînd nestrămutat pe drumul dificil al unei cariere pline de bucurii, satisfacţii şi renunţări. Sarah Chang este un astfel de „*copil minune*“ real care va deveni sigur o mare violonistă a secolului XXI.

NOTE BIBLIOGRAFICE

Cap. I — VIOARA ŞI IMPACTUL EI ASUPRA MUZICII

1. Jacques Chailley, *40.000 ani de muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 85
2. David D. Boyden, *The History of Violin Playing from Origins to 1761*, Oxford University Press, 1990, p. 17
3. Ibidem, p. 18
4. Citat în David D. Boyden, op. cit., p. 18
5. Ibidem, p. 19
6. Jean Benjamin de la Borde, *Essai sur la Musique*, Paris, 1783, p. 536
7. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul Muzicii Româneşti*, Editura Muzicală, Bucureşti 1973, p. 191
8. David D. Boyden, op. cit., p. 112
9. Ibidem,
10. Ibidem
11. Louis P. Lochner, *Fritz Kreisler*, Paganiniana Publications, Neptun, 1981, p. 347
12. David D. Boyden, op. cit., p. 55-56
13. Albert Lavignac, *La Musique et les Musiciens*, Librairie Delagrave, Paris, p. 151
14. Heinrich Heine, *Zeitungsberichte über Musik und Malerei*, Heller, Frankfurt, 1964, p. 56.

Cap. II — PRIMII VIOLONIŞTI ŞI NAŞTEREA MUZICII PENTRU VIOARĂ (SECOLELE XVI-XVII)

1. William Shakespeare, *The Merchant of Venice* (Neguţătorul de Veneţia, Actul V, Scena 1), în The complete works, Editor Peter Alexander, Collins, Londra, 1990, p. 250.
2. Boris Schwartz, *The Great Masters of the Violin*, Simon and Schuster, New York, 1983 p. 40.

Cap. III — TRANZIŢIA DE LA BAROC LA CLASICISM ÎN ARTA VIORII (SECOLELE XVII-XVIII)

1. Roy Bennett, *History of Music, Cambridge University Press, 1989, p. 44.*
2. *Margaret Campbell, The Great Violinists*, Granada Publishing, Londra 1980, p. 6.

3. După Boris Schwartz, *The Great Masters of the Violin,* Simon Schuster, New York 1983, p. 62
4. Ibidem, p. 62
5. Margaret Campbell, op. cit., p. 14
6. Ibidem
7. Boris Schwartz, op. cit., p. 94
8. Ibidem, p. 102
9. Ibidem, p. 106
10. Luis Spohr, *Autobiography,* Longman, Green, Londra 1865, vol. I, p. 13.
11. Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin,* Da Capo Press, New York, 1966, p. 348
12. G. Pasquali, R. Principe, *Il Violino,* Edizioni Curci, Milano, 1951, p. 71
13. Luigi Inzaghi, Luigi Alberto Bianchi, *Alessandro Rolla,* Nuovo Edizioni, Milano, 1981 p. 49
14. Boris Schwartz, op. cit., p. 119.
15. G. Pasquali, R. Principe, op. cit., p. 66
16. David D. Boyden, op. cit., p. 384
17. *The Grove Concise Dictionary of Music,* Macmillan Press Ltd., Londra, 1984, p. 174
18. Alberto Bachmann, op. cit., p. 348

Cap. IV — ROMANTISMUL ŞI VIRTUOZITATEA ÎN ARTA VIORII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Introducere

1. Roy Benett, op. cit., p. 3

A. NICOLO PAGANINI — VIRTUOZUL ROMANTIC

1. Leslie Sheppard and Dr. R. Axelrod, *Paganini,* Paganiniana Publications Inc., Neptune City, 1979, p. 26
2. Boris Schwartz, *Great Masters of the Violin,* Simon & Schuster, New York, 1983. p. 176
3. Luigi Inzaghi, Luigi Alberto Bianchi, *Alessandro Rolla,* Nuovo Edizone, Milano, 1981, p. 20.
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 177

4 a. E van der Straeten, *The History of the Violin,* Cassell and Co., Ltd, Londra 1933, vol. 2, p. 343

5. Leslie Sheppard, Dr. H. Axelrod, op. cit., p. 69
6. Franz Farga, Violins and Violinists, Rockliff, Londra 1950, p. 164
7. Leslie Sheppard, Dr. H. Axelrod, op. cit., p. 99
8. Leslie Sheppard, Dr. H. Axelrod, op. cit., p. 135
9. Ibidem, p. 112.
10. Louis Spohr, *Autobiography.* Longman, Green, Londra, 1865, vol. I., p. 280
11. Franz Farga, op. cit., p. 174
12. Margaret Campbell, *The Great Violinists,* Granada Publishing Lmt., Londra 1980, p. 40
13. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 184
14. Ibidem, p. 185
15. Margaret Campbell, op. cit., p. 41
16. Jeffrey Pulver, Paganini — *The Romantic Virtuozo,* Da Capo, New York, 1970 p. 240.

17. Boris Schwartz, op. cit., p. 191
18. Franz Farga, op. cit., p. 171

B. ŞCOALA FRANÇEZA ŞI BELGIANA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

1. Margaret Campbell, op. cit., p. 18
2. Boris Schwartz, op. cit., p. 155
3. După Boris Schwartz, op. cit., p. 170
4. Margaret Campbell, op. cit., p. 63
5. Boris Schwartz, op. cit., p. 207
6. Leopold Auer, *Violin Playing as I teach*, Dover, New York, 1980, p. 5
7. Hector Berlioz, *The Memoirs of Berlioz*, Panther, Londra 1970, p. 538
8. Franz Farga, op. cit., p. 191
9. Carl Flesch, *The Memoirs of Carl Flesch*, Centenary Edition, Bois de Boulogne, 1973, nr. 155, p.44
10. Ibidem, p. 65
11. Martin Marsick, *Exercises Nouveaux de Mécanisme — EUREKA*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1912, introducere

C. ŞCOALA VIENEZA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

1. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 202
2. Ibidem, p. 204
3. E. van der Straeten, *The History of the Violin*, Cassell and Co., Ltd, Londra 1933, vol. 1, p. 111-112

D. NOI MARI VIRTUOZI AI VIORII ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

1. E. van der Straeten, *The History of the Violin*, vol. 2, Cassell and Company, Ltd. Londra 1933, p. 353
2. Leopold Auer, *Violin Playing as I teach it*, Dover, New York 1980, p. 5
3. Louis Spohr, *Autobiography*, Longman, Green, Londra 1865, vol. 2 p. 17
4. Leopold Auer, op. cit., p. 5
5. Citat în Margaret Campbell, op. cit., p. 48
6. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 229
7. Margaret Campbell, op. cit., p. 69
8. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 221
9. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 224
10. Ibidem, p. 238
11. G. B. Shaw, *London Music in 1888-1889 as heard by Corno di Bassetto*, Constable Co., Londra 1937, p. 132
12. Leopold Auer, op. cit., p. 37.
13. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 39.

E. REZONANŢA LUI PAGANINI ÎN ROMÂNIA

1. Viorel Cosma, *Figuri de lăutari*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965, p. 180
2. George Enescu, *Interviuri* (sub îngrijirea Laurei Manolache), Editura Muzicală, Bucureşti, 1968, p. 51 (Interviul din ziarul Doljul, din 24 februarie 1912).

F. ŞCOALA GERMANA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA — APARAREA SPIRITULUI CLASIC

1. Romain Rolland, *Jean Christophe*, vol. II, Editura Muzicală, 1985, p. 25.
2. Louis Spohr, *Autobiography*, Longman, Green, Londra 1865, vol. I, p. 4.

3. Margaret Campbell, op. cit., p. 30
4. Louis Spohr, *Autobiography*, vol. 2, p. 168
5. Boris Schwartz, op. cit., p. 450
6. Andreas Moser, *Joseph Joachim, Ein Lebensbild*, Berlin 1908, Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 262
7. Leopold Auer, *My long life in Music*, Frederick A. Stokes, New York, 1923, p. 22-23
8. Franz Farga, op. cit., p. 206
9. Margaret Campbell, op. cit., p. 85
10. Alberto Bachmann, *An Ecyclopedia of the Violin*, p. 385.
11. E. van der Straeten, op. cit., vol. 2, p. 264.
12. Margaret Campbell, op. cit., p. 94

Cap. V — ŞCOLI ŞI MAEŞTRI AI VIORII ÎN SECOLUL XX

Introducere

1. Robert Soetens, *Autor du monde en 80 années*, Paris 1992

A. GENERAŢIA MARILOR VIOLONIŞTI DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI NOSTRU

Eugène Ysaye

1. Lew Ginsburg, *Ysaye*, ediţie de Dr. H. R. Axelrod, Paganiniana Publications, Inc., Neptune City, N. J., 1980, p. 24
2. Antoine Ysaye, *Eugène Ysaye*, Editions Ysaye, Bruxelles, 1974, p. 47
3. G. B. Shaw, *Oh, Aint it awful, The World*, 1 aprilie 1891, în *Shaw' s Music*, vol. 2, 1890-1893, editor Dan H. Laurence, the Bodley Head, Londra, 1981, p. 303
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 282
5. Antoine Ysaye, op. cit., p. 172
6. Boris Schwartz, op. cit., p. 283
7. Antoine Ysaye, op. cit., p. 472
8. Ibidem, p. 90
9. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 79
10. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 285
11. Antoine Ysaye, op. cit., p. 431
12. Boris Schwartz, op. cit., p. 286
13. Antoine Ysaye, op. cit., p. 183-184
14. Louis P. Lochner, *Kreisler*, Paganiniana Publications, Inc., Neptune City, N. J. 1981, p. 111.
15. Antoine Ysaye, op. cit., p. 185
16. G. B. Shaw, *Despre muzică şi muzicieni*, Editura Muzicală, Bucureşti 1969, p. 35
17. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 289
18. Antoine Ysaye, op. cit., p. 382-383
19. Boris Schwartz, op. cit., p. 291
20. Ibidem, p. 292
21. Ibidem
22. Antoine Ysaye, *Historique de six Sonates pour le violon seul*, op. 27, d' Eugène Ysaye, Editions Ysaye, Bruxelles 1967, p. 3

Fritz Kreisler

1. Louis P. Lochner, *Fritz Kreisler,* Paganiniana Publications, Inc., Neptune City, N. J. 1981, p. 1.
1a). Ibidem, p. 3
2. Ibidem, p. 2
3. Ibidem, p. 20-21
4. Ibidem, p. 29
5. Ibidem, p. 28
6. Carl Flesch, *Memoirs,* p. 118
7. Louis P. Lochner, op. cit., p. 45
8. Ibidem, p. 82
9. Ibidem, p. 85
10. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 299
11. Ibidem
12. Sunday Times, mai 1921, Citat în Louis P. Lochner, op. cit., p. 192
13. Louis P. Lochner, op. cit., p. 192
14. Ibidem, p. 164
15. Henry Roth, *Henryk Szeryng — The last Interview,* Revista Strad, Londra, din septembrie 1988, p. 709
16. Louis P. Lochner, op. it., p. 248
17. Boris Schwartz, op. cit., p. 301
18. Louis P. Lochner, op. cit., p. 281
19. Ibidem, p. 397
20. Ibidem, p. 399
21. Ibidem
22. Henry Roth, *The King of Violinists,* Revista Strad, Londra, ianuarie 1987
23. Boris Scwartz, op. cit., p. 309

Jacques Thibaud

1. Carl Flesch, *Memoirs,* p. 68
2. Boris Schwartz, op. cit., p. 354
3. Carl Flesch, op. cit., p. 196
4. *The New York Sun,* din 18 februarie 1947, citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 355
5. Jean Victor Pandelescu, *Însemnările unui critic muzical,* Editura Muzicală, București 1982, p. 60
6. Boris Schwartz, op. cit., p. 356
7. Henry Roth, *Henryk Szeryng — The last Interview,* Strad, Londra, septembrie 1988
8. Boris Schwartz, op. cit., p. 356
9. B. Gavoty, *Amintirile lui George Enescu,* Editura Muzicală, București 1982, p. 58-59
10. Carl Flesch, *Memoirs,* p. 196-197

George Enescu

1. George Manoliu, *George Enescu, poet și gânditor al viorii,* Editura Muzicală, București, 1986, p. 35
2. Ibidem, p. 51
3. Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music,* Toccata Press, Londra 1990, p. 36
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 359
5. Ibidem

19. Margaret Campbell, *The Great Violinists*, p. 177
20. Ibidem, p. 178
21. Ibidem
22. Ibidem, p. 180
23. Nathan Milstein şi Solomon Volkov, op. cit., p. 22
24. Margaret Campbell, op. cit., p. 181

C. ŞCOALA GERMANA DE VIOARA ÎN SECOLUL AL XX-LEA

1. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 90
2. Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin*, Da Capo, New York, ed. a 6-a, 1986, p. 378
3. Henri Marteau, *Bogenstudien*, op. 14, Berlin 1910, prefaţa
4. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 91

4a. Ibidem, p. 265

5. Boris Schwartz, op. cit., p. 324
6. Joseph Wulf, *Musik in Dritten Reich*, Gutersloh, Rowohlt, 1963, p. 133
7. Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey*, p. 92
8. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 66
9. Boris Schwartz, op. cit., p. 330
10. Ibidem
11. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 173
12. Boris Schwartz, op. cit., p. 339

12 a. Ibidem, p. 337

13. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 316-317.
14. Tully Potter, *Tribute Max Rostal*, Revista Strad, februarie 1992, p. 139
15. Carl Maria Solare, *A fantastic quest for quality*, Strad, martie 1993
16. *Reader Digest*, Londra, septembrie 1989, p. 56
17. Susan Tomes, *Steady Success*, Revista Strad, Londra, august 1988, p. 624
18. Ibidem, p. 627

D. ŞCOALA POLONEZA CONTEMPORANA DE VIOARA

1. Henry Roth, *Great Violinists in Performance*, Panjandrum Books, Los Angeles, 1986, p. 186.

1a. Ibidem, p. 187

2. Henry Roth, *Henryk Szeryng — The Last Interview*, Revista Strad, sept. 1988, p. 707.
3. Ibidem, p. 709
4. Ibidem, p. 708
5. Ibidem, p. 709
6. Ibidem, p. 711
7. Ida Haendel, *Woman with Violin*, Victor Gollancz, Londra, 1970, p. 115
8. Citat în Margaret Campbell, *The Great Violinists*, p. 268
9. Ida Haendel, *Woman with Violin*, p. 53
10. Ida Haendel, op. cit., p. 224
11. Margaret Campbell, *An art, a celebration and a discipline*, Strad, ian. 1993, p. 33
12. Ibidem

13. Thelma Shifrin *Sound imagination*, Strad, sept.,1986, p. 320
14. Ibidem, p. 319
15. Samuel Applebaum, Henry Roth, *The Way, They Play*, Paganiniana Publications, Neptune City, N. J., 1983, p. 98
16. Ibidem, p. 90.

E. ŞCOALA FRANCO-BELGIANA CONTEMPORANA DE VIOARA

1. Boris Scwartz, op. cit., p. 374.
2. Henry Roth, *Great Violinists in Performance*, Panjandrum Books, Los Angeles, 1986, p. 28
3. Ibidem, p. 30
4. Arthur Grumiaux, *Scrisoare către Margaret Campbell*, Citat în Margaret Campbell. *The Great Violinists*, p. 256
5. Ibidem, p. 257
6. Ibidem, p. 258
7. G. P. Bongartz, *Interviu cu M-me Grumiaux*, Revista Strad, octombrie 1987, p. 756-757
8. Margaret Campbell, op. cit., p. 240
9. Ronze Neveu, *Ginette Nèveu*, Citat în Margaret Campbell pag. 240.
10. Viktor Jusefovici, *David Oistrach*, Cassel Co., Londra, 1977
11. **Citat în Margaret Campbell, op. cit., p. 241**
12. Ibidem, p. 242
13. Boris Schwartz, op. cit., p. 379-380
14. Margaret Campbell, op. cit., p. 243
15. **Ronze Neveu, op. cit.; Citat din Margaret Campbell, op. cit., p. 243**
16. ***Le Figaro*, Paris, 4 mai 1958**
17. Hearter Kurzbauer, *Diverse Interests*, Revista Strad, octombrie 1988, p. 776
18. Henry Roth, *French polish*, Revista Strad, aprilie 1989, p. 929-931.
19. Edward Sainati, *Violin Passion*, Revista Ştred, ianuarie 1989 p. 38
20. Ibidem, p. 40
21. Ibidem, p. 41

F. ŞCOALA ŞI ARTA VIORII ÎN BOEMIA ŞI MORAVIA

1. Theodor Bălan, *Chopin*, Editura Muzicală Bucureşti, 1960, p. 50 .
2. Alberto Bachmann, op. cit., p. 399
3. Sandu Albu, *Cu vioara prin lume...*, Editura muzicală Bucureşti, 1972, p. 45-46
4. Citat în Margaret Campbell, op. cit., p. 208
5. Ibidem, p. 210
6. Boris Schwartz, op. cit., p. 399
7. Franz Farga, *Geigen und Geiger*, Albert Müller Verlag, Zürich, 1940, p. 200
8. Mirka Zemanova, *Czech Inheritance*, Revista Strad, septembrie 1991, p. 776
9. Ibidem, p. 776
10. Ibidem, p. 778

G. ŞCOALA VIENEZA CONTEMPORANA DE VIOARA

1. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 52
2. Boris Schwartz, op. cit., p. 351

H. ŞCOALA ITALIANA CONTEMPORANA DE VIOARA

1. G. Pasquali, R. Principe, Il Violino, Edizioni Curci, Milano 1951, p. 76-97
2. Simon Collins, Revista Strad, octombrie 1977, p. 481
3. Ibidem, p. 480
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 406
5. Anne Inglis, Changing Clefs, Revista Strad, octombrie 1987, p. 770

I. ŞCOALA MAGHIARA DE VIOARA

1. Boris Schwartz, op.cit., p. 381
2. Carl Flesch. *Memoirs,* p. 153
3. Franz Farga, op. cit., p. 200
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 384
5. Carl Flesch, *Memoirs,* p. 252
6. Bella Bartok, *Letters,* Ed. Demeny, Londra 1971, p. 329.
7. Citat în Margaret Campbell, op. cit., p. 166.

J. ŞCOALA RUSA DE VIOARA — IMPACTUL LUI AUER ÎN DEZVOLTAREA EI

1. Boris Schwartz, op. cit., p. 415
2. Leopold Auer, *Violin Playing as I Teach it,* Dover Publications Inc., New York 1980, p. 16
3. Boris Schwartz, op. cit., p. 419
4. Leopold Auer, *Violin Playing...,* p. 15
5. Ibidem, p. 17
6. Leopold Auer, *My long Lifein Music,* Frederick A. Stokes, New York 1923.

K. ŞCOALA RUSA DE VIOARA ÎN PERIOADA SOVIETICA

1. Boris Schwartz, op. cit., p. 456
2. Ibidem, p. 454
3. Ibidem, p. 455
4. Viktor Jusefovici, *David Oistrach,* Conversations with Igor Oistrach, Cassel Co., Londra 1979, p. 14
5. Ibidem, p. 20
6. Ibidem, p. 28
7. Ibidem, p. 31
8. Ibidem, p. 52
9. Alfred Hoffman, *Repere muzicale,* Editura Muzicală, Bucureşti 1974, p. 163
10. Viktor Jusefovici, op. cit., p. 190
11. Yehudi Menuhin, *Călătorie neterminată,* Editura Muzicală 1981, p. 191
12. Victor Jusefovici, op. cit., p. 78
13. Boris Schwartz, op. cit., p. 471
14. Henry Roth, *Great Violinists in Performance,* Panjandrum Books, L. A., 1987, p. 106
15. Ibidem, p. 129
16. Ibidem, p. 131
17. Ibidem, p. 135
18. Dennins Rooney, *Common Roots,* Revista Strad, dec. 1988
19. *The New York Times,* 24 aprilie 1979
20. Boris Schwartz, op. cit., p. 475
21. Wayne Kiley, *Nurtured in Novo Sibirsk,* Revista Strad, iunie 1989

L. ŞCOALA AMERICANA DE VIOARA

1. *Originea şi promotorii şcolii americane de vioară*

1. Kare Shaffer, Perpetual Pioneer, Revista Strad, noiembrie 1987, Londra, p. 820
2. Henry Roth, *Modest Masters*, Strad, august 1988, p. 634
3. Ibidem, p. 636
4. Ibidem, p. 637
5. Ibidem, p. 637
6. Ibidem, p. 640
7. E. van der Straeten, *The History of the Violin*, vol. 2, Cassel and Co., Londra 1933, p. 393
8. Carl Flesch, *Memoirs*, p. 339
9. Dennis Rooney, *Continuing to contribute*, Strad, noiembrie 1988, p. 899-900
10. Boris Schwartz, op. cit., p. 509
11. Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of the Violin*, p. 389
12. Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey*, p. 32
13. Henry Roth, *Renewal Career*, Strad, august 1988, p. 616

2. *Mari violonişti americani ai secolului al XX-lea*
Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Isaac Stern

1. Yehudi Menuhin, *Unfished Journey*, Macdonald and Jane's Publishers, Lmt. Londra 1976, p. 27
2. Ibidem, p. 33-34
3. Moshe Menuhin, *The Menuhin Saga*, Sidgwich and Jackson Lmt., Londra, 1984, p. 83
4. Ibidem, p. 86
5. Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey*, p. 72.
6. Moshe Menuhin, op. cit., p. 102
7. Citat în George Manoliu, *George Enescu — poet şi gânditor al viorii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p. 333
8. Robert Magidoff, *Yehudi Menuhin, the Man and the Musician*, Doubleday and Co., New York, 1973, p. 51
9. Ibidem, p. 95
10. Henry Roth, *Master Violinists in Performance*, Paganiniana Publication Inc., Neptune City, N.J. 1982, p. 216.
11. Boris Schwartz, *Great Masters of the Violin*, p. 520
12. Ibidem, p. 520
13. Ibidem, p. 525
14. Moshe Menuhin, op. cit., p. 199
15. Yehudi Menuhin, *Unished Journey*, p. 162
16. Ibidem, p. 167
17. Robin Daniels, *Conversations with Menuhin*, Macdonald general Books, Londra, 1979, p. 1
18. Romulus Orchis, *Cu Yehudi Menuhin de la Zurich la Bucureşti*, Jurnalul de dimineaţă din 15 mai 1946
19. Boris Schwartz, op. cit., p. 532
20. Ibidem, p. 531
21. Ibidem, p. 532
22. Moshe Menuhin, op. cit., p. 221
23. Ibidem

24. Revista Strad, mai 1990
25. Hannah Hanani, *Portrait of Ruggiero Ricci,* Strad, noiembrie 1989, p. 948
26. Margaret Campbell, p. 234
27. Boris Schwartz, op. cit., p. 534
28. Margaret Campbell, op. cit., p. 235
29. Hannah Hanani, *Portrait of Ruggiero Ricci,* Strad, noiembrie 1989, p. 948
30. Boris Schwartz, op. cit., p. 536
31. Ibidem, p. 536
32. Hannah Hanani, *Portrait of Ruggiero Ricci,* Strad, noiembrie 1989, p. 949
33. Ibidem, p. 949
34. R. D. Lawrence, *The Art of Ruggiero Ricci,* Strad, noiembrie 1989, p. 965
35. Hannah Hanani, *Portrait of Ruggiero Ricci,* Strad, noiembrie 1989, p. 949.
36. Boris Schwartz, op. cit., p. 538
37. *Overtones* — The Curtis Institut of Music, 1990, vol. XV, nr. 1, Philadelphia
38. *Isaac Stern, Profile,* Strad, iulie 1990
39. *Musical America,* New York 1986, p. 11

3. *Rolul lui Auer în formarea unor violonişti americani*

1. Boris Schwartz, op. cit., p. 512
2. Ibidem, p. 516

4. *Mari pedagogi americani contemporani ai viorii* *Ivan Galamian, Dorothy DeLay, Josef Gingold*

1. Yudith Karp, *Galamian-a Great Teacher,* New York Times, 26 aprilie 1981.
2. Ibidem
3. Ibidem
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 548
5. Yudith Karp, *Galamian-a Great Teacher,* New York Times, 26 aprilie 1981
6. Roy Malan, *Beyond Virtuozity,* Strad, aprilie 1989
7. I. Galamian, *Principles of Violin Playing,* Prentice Hall, H.J., 1962, p. 93
8. Boris Schwartz, op. cit., p. 549
9. Donald Henahan, *All his kids have such talent,* New York Times, 23 noiembrie
10. Boris Schwartz, op. cit., p. 550
11. Boris Schwartz, op. cit., p. 553
12. Revista Strad, Londra, iunie 1992, p. 524

5. *Fenomenul violonistic american în avînt. Creşterea explozivă a numărului de violonişti americani de reputaţie internaţională*

1. Henry Roth, *Masters Violinists in Performance,* Paganiniana Publications, Inc., Neptune City, N. J., 1982, p. 283 şi 292.
2. Ibidem, p. 292
3. Boris Schwartz, op. cit., p. 572
4. Revista Strad, octombrie 1987, p. 725
5. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 563
6. Henry Roth, *Renewal Career,* Strad, august 1988, p. 616-619
7. Ibidem
8. Ibidem
9. New York Times, 23 noiembrie 1977
10. Henry Roth, *Forgotten Art,* Strad, mai 1986
11. Ibidem

12. Boris Schwartz, op. cit., p. 569
13. *New York Times*, 29 aprilie 1970
14. Henry Roth, *Legacy*, Strad, februarie 1990
15. Ibidem
16. Dennis Rooney, *Texas Heart*, Strad, februarie 1990 p. 121
17. Ibidem, p. 122
18. Ibidem, p. 122
19. Ibidem, p. 124
20. Ibidem, p. 125
21. *New York Times*, 12 decembrie 1972.
22. Boris Schwartz, op. cit., p. 575
23. Citat în Boris Schwartz, op. cit. p. 577.
24. New York Times, 29 oct. 1959
25. S. Applebaum, H. Roth, *The Way, They Play*, Paganiniana Publications Inc., Neptun City N. J., 1980, p. 242
26. *New York Times*, 1 dec., 1956
27. Boris Schwartz, op. cit., p. 580

6. *Violoniști americani tineri pe calea unei mari cariere*

1. New York Times, 4 noiembrie 1974
2. Boris Schwartz, op. cit., p. 588
3. Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 586
4. Boris Schwartz, op. cit., p. 588
5. New York Times, 1 mai 1979
6. Heidi Waleson, Bel Canto, Strad, mai 1988, p. 393
7. Ibidem
8. Heidi Waleson, *Standing aut from crowd*, Strad, martie 1989, p. 205

M. ȘCOALA ENGLEZA CONTEMPORANA DE VIOARA

1. Margaret Campbell, op. cit., p. 288
2. Ibidem, p. 144
3. Alberto Bachmann, *An Encycopedia of the Violin*, p. 340
4. Ibidem, p. 365
5. Ibidem, p. 353
6. Ibidem, p. 379
7. Tully Potter, *May Harrison*, Strad, august 1990, p. 629
8. Margaret Campbell, op. cit., p. 207
9. Ibidem, p. 145
10. Brook Donald, *Violinists of Today*, Rockliff, Londra 1949, p. 148
11. Boris Schwartz, op. cit., p. 486
12. Citat în Margaret Campbell, op. cit., p. 183
13. Ibidem, p. 183
14. Ibidem, p. 183
15. Ibidem, p. 184
16. Ibidem, p. 184-185
17. Ibidem, p. 290
18. Ibidem, p. 291
19. Citat în Margaret Campbell, op. cit., p. 291
20. Citat în Margaret Campbell, p. 293

21. Samuel Applebaum şi colectiv, *The Way, They Play,* Paganiniana Publications Inc., Neptun City, N. J., 1983, p. 14-15

22. Ibidem, p. 10-11

23. Ibidem, p. 15

24. Strad, ianuarie 1984, p. 503

25. Nigel Kennedy, *Always Playing,* Weidenfeld Nicolson, Londra 1991, p. 28

26. Rachel Connolly, *The Lure of the Baton,* Strad, ianuarie 1992, p. 48-49

27. British Music, *Yearbook,* 1984, p. 336-338

N. ŞCOALA ŞI ARTA VIORII ÎN ROMÂNIA

1. *Originile şcolii şi artei viorii în România*

1. George Enescu, *Despre muzică,* în Muzica, Revista de cultură muzicală, vol. 3, nr. 5-6, mai-iunie 1921, p. 115

2. A. Şerban, *Interviu cu George Enescu,* Flacăra, 8 sept. 1912, Bucureşti

3. B. Bartòk, *Romanian Folk Music,* citat în Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music,* Toccata Press, Londra 1990, p. 23

4. Constantin Brăiloiu, *La musique populaire roumaine,* în La Revue musicale, număr special, februarie-martie 1940.

5. George Enescu, *Contrepoint dans le miroir,* editor Bernard Gavoty, Editrice Nagard, Paris şi Roma 1982

6. Antim Ivireanu, *Didahiile,* Citat în C. Bobulescu, Lăutarii noştri, Tipografia Naţională Jean Ionescu et Co., Bucureşti 1922, p. 152

7. C. Bobulescu, *Lăutarii noştri,* Editura Naţională, Bucureşti 1922, p. 130

8. Wilkinson, *Tableau historique, geographique et politique de la Moldavie et de la Walachie,* Paris 1821, p. 123. Citat în C. Bobulescu, Lăutarii noştri.

9. Ion Ghica, Scrisori către V. Alecsandri, Editura pentru literatură, Bucureşti 1967 p. 42

2. *Prima generaţie de violonişti în România*

1. M. Gr. Posluşnicu, *Istoria Muzicei la Români,* Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1928,p. 136

2. Revista idealistă, 1 aprilie 1903

3. E. van der Straeten, *The History of the Violin,* Cassell and Co., Ltd, Londra 1933, vol. 2, p. 392

4. L' art musicale, Paris 18 aprilie 1861

5. George Manoliu, *Teodor T. Burada, 12 Studii pentru violină,* prefaţa, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960

6. Vasile Filip, *Scrisoare deschisă,* Editura muzicală 1982, p. 26

3. *Impactul lui George Enescu în dezvoltarea artei violonistice româneşti*

1. George Enescu, *Interviuri,* Vol. I (1898-1936) Ediţie îngrijită de Laura Manolache, Editura Muzicală, Bucureşti 1988 (Flacăra, Bucureşti 8 sept. 1912) p. 57

2. Ibidem, p. 94 (Rampa, Bucureşti, 8 aprilie 1921)

3. Ibidem, p. 100 (Luptătorul, Bucureşti, 1 mai 1921)

4. Ibidem, p. 101 (Luptătorul, Bucureşti, 2 mai 1921)

5. George Oprescu şi Mihail Jora, *George Enescu,* Bucureşti 1964, p. 153

6. Sandu Albu, *Cu vioara prin lume,* Editura Muzicală, Bucureşti 1972, p. 93

4. *Generaţia mijlocie a violoniştilor români*

1. Sandu Albu, op. cit., p. 34
2. Ibidem, p. 73
3. Ibidem, p. 274
4. Ibidem, p. 284
5. Vasile Filip, *Scrisoare deschisă*, Editura Muzicală, Bucureşti 1982, p. 10
6. Ibidem, p. 11
7. Eduard Caudella, *Cronici din trecut*, Editura Muzicală, Bucureşti 1975
8. Vasile Filip, op. cit., p. 12
9. Paul Ratz, *Din moştenirea violonistică a lui Vasile Filip* (manuscris)
10. Vasile Filip, op. cit., p. 21
11. Ibidem, p. 26
12. Jean Bobescu, *La pupitrul Operei*, Editura Muzicală, Bucureşti 1964, p. 6
13. Ibidem, p. 34
14. Ibidem, p. 38
15. Ibidem, p. 68
16. Ibidem, p. 91
17. Marcel Mihalovici, *Amintiri despre Enescu, Brâncuşi şi alţi prieteni*, Editura Eminescu, Bucureşti 1987, p. 40
18. George Enescu, Interviuri, p. 88
19. George Manoliu, *Concert şi recital de vioară*, Muzica, nr. 11, noiembrie 1966
20. Traian Nanu şi Jack Bratin, *Interviu : Lola Bobescu*, Muzica, nr. 11, noiembrie 1966
21. Ibidem.
22. Alfred Hoffman, *Lola Bobescu*, România Liberă, 11 mai 1968, în Repere muzicale, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, p. 84
23. Garbis Avachian, *Concursul „P. I. Ceaikovski"*, Muzica, nr. 9, sept. 1966
24. Ibidem
25. G. Avachian, Rode — *24 Capricii pentru vioară*, Ed. Muzicală, Bucureşti 1965, p. 7
26. George Manoliu, *George Enescu — poet şi ginditor al viorii*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1986.
27. Noel Malcolm, *George Enescu, His Life and Music*, Toccata Press, Londra 1990, p. 174-175 şi B. Kotlearov, *George Enescu*, Moscova 1970, după ediţia în limba engleză, Enesco, His Life and Times, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, N. J. 1984.
28. Ionel Geantă, George Manoliu, *Manual de vioară*, Ed. Muzicala, Bucureşti, 1966
29. Ionel Geantă, *H. E. Kayser — Studii pentru vioară*, op. 20, Ed. Muzicală, 1963
30. Ionel Geantă, *Formarea deprinderilor violonistului*, Muzica, nr. 2, februarie 1965
31. Despina Petecel, *Muzicienii noştri se destăinuie*, Ed. Muzicală, 1990, p. 111
32. Ibidem, p. 115
33. Ibidem, p. 116
34. Ibidem, p. 119
35. Iosif Sava, *1001 Audiţii*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987, p. 262
36. J. V. Pandelescu, *Insemnările unui critic muzical*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1982, p. 174
37. Rodica Iancu, *Ar fi bine să incepeţi cu Porumbescu*, Interviu cu Ion Voicu, în Revista Literatura şi arta, nr. 49, 1 decembrie 1988, Chişinău
38. Valeriu Râpeanu, *Ion Voicu*, Citat in Iosif Sava, op. cit., p. 260
39. Rodica Iancu, art. cit.,

40. Vasile Filip, *Scrisoare deschisă*, p. 29
41. Sandu Albu, *Cu vioara prin lume*, p. 15
42. Corina Bura, Dosar Mihai Constantinescu
43. J. V. Pandelescu, op. cit., p. 122
44. Ibidem, p. 145
45. Ibidem, p. 85
46. Vasile Filip, *Scrisoare deschisă*, p. 36
47. Viața Nouă, Galați, 20 decembrie 1965

5. *Generația tînără de violoniști români*

1. John Rockwell, *Sarbu in New York Violin Debut*, New York, 29 ian. 1978
2. Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Granada Publishing, Londra 1980, p. 311.
3. Dennis Rooney, *Common Roots*, Strad, Londra decembrie 1988
4. Thelma Shifrin, *Rumanian Rhapsody*, Strad, Londra decembrie 1984, p. 1054
5. Ibidem

O. VIOLONIȘTI DIN BULGARIA ȘI GRECIA

1. Informațiile Agenției de Impresariat „Sofia Concert", Sofia, Bulgaria
2. Dennis Rooney, *Laureate Violinists*, Strad, sept. 1988, p. 700

P. ISRAELUL — SURSA UNEI GENERAȚII NOI DE VIOLONIȘTI REMARCABILI

1. Edgar Elian, *Ivry Gitlis*, Muzica, nr. 8, august 1976
2. R. D. Lawrence, *Itzhak Perlman, Pearls of Wisdom*, Strad, aprilie 1989, p. 304
3. Ibidem, p. 505
4. Newsweek, 14 august 1980 (A. Swan)
5. Dennis Rooney, *Courage and ability*, Strad aprilie 1989, p. 300
6. Boris Schwartz, op. cit., p. 600.
7. Ibidem
8. Boris Schwartz, op. cit., p. 600
9. Samuel și Sada Applebaum, *The Way, They Play*, Paganiniana Publications Inc. Neptune City, N. J., 1975, vol. 4, p. 244
10. Ibidem, p. 256
11. Ibidem, p. 245
12. Ibidem, p. 252.
13. Kimberly Hirrhaus, *In the Pink*, Strad, iunie 1987, p. 444
14. Ibidem
15. Ibidem
16. Musical America, august 1978 (B. Paolucci, Musician of the Month)
17. New York Times, 30 noiembrie 1973
18. Boris Schwartz, op. cit., p. 610
19. *Concert Notes*, Strad, iulie 1986, p. 161
20. Ibidem, p. 161
21. The Guardian, Londra, 20 aprilie 1989

Q. ARTA VIORII ÎN EXTREMUL ORIENT

1. *Avîntul artei și școlii moderne de vioară în Japonia*

1. Leslie Rubinstein, *Oriental Musicians, Come of Age*, New York Times magazine, 23 noiembrie, 1980
2. Boris Schwartz, op. cit., p. 612.

3. David Blum, *The ageless Spirit* (Spiritul fără vîrstă), Strad, dec.,1989, p. 1067
4. Ibidem
5. Boris Schwartz, op. cit., p. 614
6. Sovetsia Muzika, nr. 9, 1966; Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 614
7. Garbis Avachian, *Concursul „P. I. Ceaikovski"*, Muzica, nr. 9, sept. 1966, p. 38
8. Sovetskaia Muzika, nr. 10, 1970; Citat în Boris Schwartz, op. cit., p. 615
9. Coperta Discului compact Dvorak, CD 44923, CBS, New York

2. *Republica Populară Chineză pe drumul dezvoltării artei moderne a viorii*

10. Edward Sainiti, *Cultural Renaissance*, Strad iunie 1988, p. 473
11. Ibidem
12. Henry Roth, *Great Violinists in Performance*, Panjandrum Books, Los Angeles, 1986, p. 24

3. *Vioara in China-Taiwan*

13. New York Times, 12 august 1979
14. Barbara Sand, *Youthful Authority*, Strad aprilie 1987, p. 299
15. Leslie Rubinstein, *Oriental Musicians Come of Age*, New York Time Magazine, 23 februarie 1980, p. 30.

4. *Violoniști spectaculari din Coreea de Sud*

16. David Blum, *Nature's Gift*, Strad, februarie, 1989, p. 126
17. Margaret Campbell, op. cit., p. 282
18. Gillian Widecombe, Financial Times, 14 mai 1970
19. Margaret Campbell, op. cit., p. 284
20. David Blum, *Nature-s Gift* (Darul naturii), Strad, februarie 1989, p. 127
21. Musical America, iunie 1976
22. Boris Schwartz, op. cit., p. 619
23. Dominic Gill, Financial Times

BIBLIOGRAFIE

Aldrich, Richard, *Concert Life in New York 1902-1923*, editor Harold Johnson, Books for Libraries Press, Freeport, New York 1941

Auer, Leopold, *Violin Playing as I teach it*, Dover Publications Inc., New York 1921

Axelrod, Dr. Herbert R., *Heifetz*, ed. 2-a, Paganiniana Publications, Neptune City, N. J., 1981

Applebaum, Samuel şi Sada, Henry Roth şi colectiv, *The Way, They Play*, volumele I-XIV, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, 1973-1989

Albu, Sandu, *Cu vioara prin lume*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1972

Burney, Charles, *A general history of music*, Editor Frank Mercer, Londra 1935

Bennett, Roy, *History of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1991

Bachmann, Alberto, *An Encyclopedia of the Violin*, Da Capo Press, New York 1966

British Music, Yearbook, 1984, 1986, 1990, Thinegold Publishing Lmt., Londra

Boyden, David D., *The History of the Violin Playing from its origins to 1761*, Oxford University Press, 1990

Bobulescu, C., *Lăutarii noştri*, Editura Naţională, Bucureşti 1922

Bogdan, Vasile, *Ei l-au cunoscut pe Enescu*, Editura Ion Creangă, 1987

Costin, Maximilian, *Vioara, maeştrii şi arta ei*, Viaţa Românească, Bucureşti 1920

Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973

Cosma, Viorel, *Figuri de lăutari*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1960

Chailley, Jacques, *40.000 ani de muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti 1967

Campbell, Margaret, *The Great Violinists*, Granada Publishing, Londra 1980

Capet, Lucien, *La technique supérieure de l' archet*, Maurice Sénart, Paris 1925

Comune di Genova, *Paganini, documenti e testimonianze*, Genova, 1982

Daniels, Robin, *Conversations with Menuhin*, Macdonald General Books, Londra 1979

Donald Brook, *Violinists of Today*, Rockliff, Londra 1948

Enescu, George, *Interviuri*, vol.I, 1899-1936, editor Laura Manolache, Editura Muzicală, Bucureşti, 1988

Farga, Franz, *Geigen und Geiger*, Albert Müler Verlag, Zürich, 1940

Flammer A., Tordjman, G., *Le violon*, J. C. Lattes, Salabert, Paris, 1988

Flesch, Carl *The Memoirs of*, Centenary Edition, Bois de Boulogne, 1973

Flesch, Carl, *The Art of Violin Playing*, vol. 1 (1924), vol. 2 (1930), Carl Fischer, New York

Flesch, Carl, *Violin Fingering*, Da Capo Press, New York, 1979

Gavoty Bernard, *Amintirile lui Enescu*, Editura Muzicală, Bucureşti 1982.

Gill, Dominic, Le grand livre du violon, Ed. Van de Velde, Paris 1984.

Ginsburg, Prof. Lev, *Ysaye*, ediție de H. R. Axelrod, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, N. J., 1980

Gruber, I. R., *Istoria muzicii universale*, volumele 1-3, traducere din rusă, Editura Muzicală, București 1963

Grove concise Dictionary of Music, Editor Stanley Sadie, Macmillan Press Lmt, Londra 1981

Haendel, Ida, *Woman with Violin*, Victor Gollancz, Londra 1970

Hartnack, Joachim W., *Grosse Geiger Unserer Zeit*, Rutten Loening Verlag, München 1967

Hoffman, Alfred, *Repere muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974

Iusefovici, Viktor, *Conversations with Igor Oistrach*, Cassel and Co., Lmt., Londra 1979

Isaacs, Alan, Martin Elizabeth, *Dictionary of Music*, Hamlyn, Londra, 1982

Kotlearov, B., *George Enescu, His Life and Times*, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, N. J., 1984

Larousse, *Dictionnaire des grands musiciens*, Librairie Larousse, Paris, 1987

Lavignac, Albert, *La musique et les musiciens*, Librairie Ch. Delagrave, Paris (fără an)

Lochner, Louis P., *Fritz Kreisler*, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, N. J., 1981

Menuhin Yehudi, *Unfinished Journey*, Macdonald and Jane's Publications Lmt., Londra 1976

Menuhin, Yehudi *Călătorie neterminată*, Editura Muzicală București, 1980

Menuhin, Yehudi, *Life Class*, Heinemann, Londra 1986

Menuhin, Yehudi, *Muzica Omului*, Editura Muzicală, București 1982

Menuhin, Yehudi, *L' art de jouer du violon*, Editions Buchet et Chastel, Paris 1973

Menuhin, Moshe, *The Menuhin Saga*, Sidgwich and Jackson Lmt., Londra, 1984

Malcolm, Noel, *George Enescu, His Life and Music*, Toccata Press, Londra 1990

Manoliu George, *George Enescu, poet și gânditor al viorii*, Editura Muzicală, 1986

Musical America, Directory of International Performing Arts, New York, edițiile 1986-1990

Milstein, Nathan și Volkov, Solomon, *From Russia to West*, The Memoirs and Reminiscenses of Nathan Milstein, Barrie and Jenkis, Londra 1990

Moser, Andreas, *Geschichte des Violinspiels*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1924

Neveu, Ronze, *Ginette Neveu*, Rocklif, Londra 1957

Pincherle, Marc, *Lumea virtuozilor*, Editura Muzicală, București, 1968

Pincherle, Marc, *Feuillets d' histoire du violon*, Legouix, Paris 1927

Posluşnicu, Gr., *Istoria Muzicei* la Români, Ed. Cartea Românească, București 1928

Pasquali, G., Principe, R., *Il violino*, Manuale di cultura e didactica violonistica, Edizioni Curci, Milano 1951

Pandelescu, J. V., *Insemnările unui critic muzical*, Editura muzicală, București 1982

Petecel, Despina, *Muzicienii noștri se destăinuie*, Editura Muzicală, București, 1990

Roth, Henry *Great violinists in performance*, Panjandrum Books, Los Angeles, 1986

Roth, Henry, *Master violinists in performance*, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, N. J., 1979

Sava Iosif, *1001 Audiții*, Editura Muzicală, București 1987

Straeten, Edmund van der, *The History of the Violin*, Cassel and Co., Ltd, Londra 1933, vol. 1, 2

Shaw, George Bernard, Despre muzică și muzicieni, Editura Muzicală, București, 1969

Shaw, George Bernard, *Shaw's Music*, vol. 2 (1980-1893), editor Dan H. Laurence, The Bodley Head, Londra, 1991

Stoeving, Paul, *The violin : its famous makers and players*, Greeswood Press, Wetport, Connecticut 1928

Sheppard, Leslie și Axelrod, Dr. Herbert, *Paganini*, Paganiniana Publications Inc., Neptune City, N. J., 1979

Schwartz, Boris, *Great Masters of the Violin*, Simon and Schuster, New York, 1983

Schang, C. F., *Visiting cards of violinists*, Music House, Joseph Patelson, New York, 1975

Spohr Louis, *Autobiograpgy*, Longman, Green, Roberts, Londra 1865

Strad, Revista lunară pentru vioară, Londra, Colecția 1890-1992

Voicana, Mircea și colectiv, *George Enescu, Monografie*, Editura Academiei, București, 1981

Vannes René, Claude Lebet, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Bruxelles, 1985

Ysaye, Antoine, (fiul), *Eugène Ysaye*, Editions Ysaye, Bruxelles 1974

Redactor: I. DORIAN
Tehnoredactor: C. BRADLER

Bun de tipar 17.09.1993 Tiraj 3.000 ex
legate. Hârtie tipar de 70/60 g/m²
Format 16/70x100 Coli tipar 40
Apărut 1994

Tiparul executat sub cd. nr. 97 la
Societatea Comercială Editură și Imprimerie
„Porto-Franco“ S.A. Galai
B-dul George Coșbuc nr. 223A
ROMÂNIA

ERATĂ

Pagina		*În loc de :*	*Citește :*
15	cuprins cap. II A	Meruua	Merula
45	R 17, 18, 23 de jos	Lulli	Lully
192—193	Juriul unui concurs	Soens	Soëtens
192—193	Ginette Neveu	tehnilă	tehnică
192—193	Erica Morini	înțelegător	înălțător
214	R 4 de sus	strict sever	sever critic
299	R 11 de jos	Dorti	Dorati
307	R 8 de jos	dipunea	dispunea
321	Henryk Szeryng	ă	să
348	R 11 de sus	Goetchius	Goetchins
350	R 12 de sus	amenințată	amenajată
352—353	Albert Spalding	Spanding	Spalding
352—353	Cvintetul Manoliu	Paraschiv	Paraschivescu
352—353	Ștefan Gheorghiu	eminesciene	enesciene
382	R 14 de sus	aaiduă	asidue
411	Isolde Menges	Bringhton	Brighton

439 *Eduard Wachmann* este considerat aici ca fondator al Societății Filarmonice și al primei orchestre simfonice românești și prin rolul său în dezvoltarea Conservatorului din București cu implicațiile lui în pregătirea primilor violoniști români. El a fost compozitor și pianist.

— Fotografiile violoniștilor Kaja Danczowska, Tatyana Grindenko, Viktor Tretiakov, Sascha Lasserson, Ștefan Ruha, Cho-Liang Lin au fost printr-o nefericită eroare tehnică inversate, cerând scuzele de rigoare interpreților și cititorilor ;

480 — Deasemenea textele de sub fotografiile violonistelor Eugenia-Maria Popova și Mila Georgieva din ultimul grupaj sunt greșit inversate și trebuiesc citite unul în locul celuilalt.

The Violin and its Masters, is an historic milestone for all of us who love the instrument and its players. Finally in one work are we able to trace our musical roots and heritage.

Vioara și maeștrii ei, este o lucrare istorică monumentală pentru noi toți care iubim instrumentul și pe interpreții lui. În fapt, într-o singură lucrare noi sîntem capabili să deslușim rădăcinile și moștenirea noastră muzicală.

RUGGIERO RICCI

10

Dr. ION SÂRBU și-a format din tinerețe o cultură umanistă și pedagogică largă ca elev al unei școli normale de învățători, unde pe lângă disciplinele generale, a studiat vioara, ca una din pasiunile lui din copilărie. Paralel a absolvit liceul teoretic, obținând apoi licența în filosofie și litere la Universitatea din București. Deși n-a avut posibilitatea să se perfecționeze la vioară, ea a rămas pentru totdeauna pasiunea lui dominantă. Ulterior a devenit doctor în științe economice. În 1950 a fost numit conferențiar universitar în învățământul superior, ieșind la pensie în 1982. Preocupările sale științifice au fost variate — de la științe economice, la sociologie, psihologie socială, filosofie, istoria culturii, dovedindu-se un analist versatil și profund al fenomenelor sociale contemporane. Dr. Sârbu și-a consacrat cu ardoare după ieșirea la pensie mai mulți ani studiului și documentării pentru elaborarea acestei importante lucrări, rezultat al unui efort de creație axat tocmai pe pasiunea vieții lui — vioara și tot ce se leagă de ea.